22

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

دراسات حول
المسرح الصينى فى التسعينيات

تأليف: لين خاى بوا
ترجمة: أ.د. أميمه غانم زيدان
أ.د. مجدى مصطفى أمين
أ.د. رحاب محمود صبح
مراجعة: أ.د. أميمه غانم زيدان

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

22

دراسات حول
المسرح الصينى فى التسعينيات

تأليف: لين خاى بوا
ترجمة: أ.د. أميمه غانم زيدان
أ.د مجدى مصطفى أمين
أ.د رحاب محمود صبح
مراجعة: أ.د. أميمه غانم زيدان

BIBLIOTHECA

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الصيني:

《90年代中国戏剧研究》

蔺海波 著

北京广播学院出版社，2002年。

كلمة وزير الثقافة

لا خلاف أن التجريب ليس هدفًا فى ذاته؛ بل أحد أدوات الطموح لتجاوز وضع سائد، يغلق بتسيده إمكانات الحرية والتطور، ويعطل قدرات الخيال والتصور، ويحاصر قوى التغير والتحرر، بعوائق تتنوع أقنعتها، وتتعدد شعاراتها، وإن كانت على الحقيقة تستهدف - بالأساس - إنتاج حالة الاستبداد والتقولب والجمود. لكن الثقافة المشحونة بطاقة الاستشراف والتبصر والترقب، القادرة على طرح التساؤلات من خلال مداومتها للتفكير النقدى، وعيًا بالمستقبل، وتفتحًا على المستبعد، وتخطيًا لمنهج الاحتذاء المتجاوز لزمنه الثقافى، هذه الثقافة تمتلك- لا شك - إمكانية إدراك قيمة التجريب، والقدرة على ابتكاره واستيعابه، بخلق مساحات قبوله واستمراره، وحماية معطياته؛ استهدافًا إلى تحسين الأداء المجتمعى - عامة - بتخطى مشكلاته، ومضاعفة إمكاناته.

إن المجتمعات لا يقاس تقدمها فقط بدرجة انفتاحها على التغير المنتج؛ بل أيضًا بمدى إيقاع الاستجابة لذلك التغير الإيجابى وإنجازه، خروجًا من العجز إلى القدرة، استنادًا إلى أن إنجاز التغير لا يتحقق إلا من خلال المجتمع وأفراده، وذلك أمر مرهون بتحرير الفكر من ثباته، وفتح مجالات الحرية تعزيزًا لنور المعارف، والتجريب أحد آليات شحذ طاقة المجتمع على تطوير ذاته، وتفعيل إمكانات تحولاته.

يتغير العالم ويتحول، والمجتمعات لا تتفوق إلا من خلال التطور والتحول، وذلك يتطلب كفاءات ومهارات، ويتطلب أيضًا شجاعة الوصول والتعامل مع صيغ ذلك التحول. ولأننا لا نستطيع الحصول على مجتمع أفضل ما لم يكن لدينا بشر

أفضل، ولأن المعرفة هى التى تصنع الوعى الذى يقود الإنسان إلى ما هو أفضل؛ لذا كان مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى أحد مشروعاتنا نحو الانفتاح والتحرر والتغير والتطور، ليس فى المسرح فحسب؛ بل فى كل مجالاتنا، سعياً إلى نوعية حياة أفضل.

فاروق حسنى

كلمة رئيس المهرجان

"أنتونى فيلد"، اسم يعنى فى بريطانيا وخارجها - بالنسبة إلى المسرح - كثيراً من الإنجازات والمكتسبات التى تجسدت عبر مسيرة حياة ارتبطت بتجارب وخبرات مفتوحة فى مجالات المسرح المتعددة، فشكلت نوعية رجل مسرح متفرد، إبداعًا، وإدارةً، وإنتاجًا، وتدريسًا، وكتابةً. ببساطة، نحن إزاء شخصية استنفرت طاقاتها، وكل مزاياها وقدراتها الفنية والفكرية لتفعيل زهو المسرح وازدهاره، بإعادة البناء والتشكيل، إذ كان المسرح - ولا يزال - هو مشروع "أنتونى فيلد" الممتد، الذى أظله دومًا بالاشتغال على قضاياه من خلال كل المواقع التى تبوأها تباعًا، أو تلك التى أسهم فيها - على التوازى - بعطاء تزخر به تفصيلاً سيرة حياته، يمثل قوة دافعة تدعم النمو المستمر للمسرح، وترسخ صموده.

إن رجل المسرح المرموق "أنتونى فيلد"، يستضيفه مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته الثانية والعشرين، استمرارًا للفكرة التى بدأها المهرجان فى الدورة السابقة، باستضافة المسرحى الأمريكى الشهير المتعدد المواهب "ريتشارد شيكنر"؛ وذلك لخلق مساحات للتواصل والتبادل مع جماعات المسرحيين فى العالم، عبر رسالة يشارك بتوجيهها - بالتناوب سنويًا - واحدٌ من قامات المسرحيين فى حفل افتتاح المهرجان. إن قيمة هذه الرسالة أن صاحبها يطرح نفسه فيها، بوصفه كيانًا ينتمى إلى جماعة مهمومة بالمسرح وقضايا تحولاته، وطفراته، وظروفه المحيطة، تمارس اشتغالها على قضاياه بتأمل استدراكات حمايته وتمكينه، انطلاقًا من إيمان تلك الجماعة بجدارة وجوده واستمراره، وهذه الرسالة يطرحها صاحبها على آفاق العالم الأربعة، ممن يشاركون فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى الذى يحتفى بتحرر

الإبداع المسرحى ويساند استمراره. صحيح أن الرسالة قد تطرح بعض المفاهيم، لكن الصحيح كذلك أن هذه المفاهيم سوف تفرخ تصورات، ورؤى إبداعية ليست استنساخية؛ بل تعددية، تصدر عن تأويلات إما بالتوافق مع تلك المفاهيم، وإما بالتعاكس، وذلك ما يعنى الامتداد لتأويلات أكثر استكشافًا، لا تخضع لمركزية الإبداع؛ بل تشحذ تنوعه وتعدده وتواصله وتبادله معًا.

إن المهرجان يرحب بضيفه الكبير "أنتونى فيلد"، ويشكر له استجابته لدعوته، وعلى الجانب الآخر أجدنى مدينًا بالشكر لصديقى العزيز الناقد والباحث الإنجليزى والناشط المسرحى عبر العالم "جون إلسم"، لدعمه مطلب إدارة المهرجان لدى رجل المسرح اللامع "أنتوني فيلد".

هذا الأفق الرحب الذى تعيشه القاهرة على مدى أكثر من عشرين عامًا، حيث تنفتح أمامها - باستحضار واستقدام - الإبداعات المتعددة، وهو ما يتيح تخطى التكرار والجمود؛ إنما يعود الفضل فيه إلى السيد فاروق حسنى - وزير الثقافة - الذى عزز إمكانات إتقان فن الاتصال لإثراء التفاعل المستمر توسيعًا لحقل المعارف، ومجالات الإبداع.

أ. د. فوزى فهمى

مقدمة

تان بين شين

مع إعداد صدور كتاب "درسات حول المسرح الصينى فى التسعينيات" لـ لينخاى بوا لم يهتم أن كانت القيمة العلمية الطيبة لمؤلفه فقط، بل لأهمية الكتاب فى وصنع وتأسيس قيمة حقيقية لنظريات النقد المسرحى الصينى وكل هذا ما يستحق التهنئة والتقدير.

فخلال مرحلة تطور المسرح فى القرن من الزمان فى الصين. تحتل فترة التسعينيات مكانة متميزة فى الإبداع المسرحى لمدة عشر سنوات. حيث مثلت هذه السنوات العشر مسيرة القرن العشرين حتى نهايته.

وانطلاقة جديدة لبداية القرن الجديد. كما أنها أيضًا توضح وتظهر المكانة المتميزة لعراقة القديم وتواصل ونهضة الجديد. بل إنها أيضًا توضح السمات والخصائص المتميزة التى تتحلى بها فترة التحول ما بين القرن الماضى والقرن الجديد للسنوات العشر للإبداعات المسرحية والعروض المسرحية.

مثل: ما حدث فى ظل توجيه وتجاذب "اللحن الأساسى ٣ أوما يسمى بـ "الإيقاع الأمريكى" مع صيحات اقتصاد السوق والحالة المتداخلة والتناقض الواضح بينهما. ظهرت العديد من المساعى متعددة الاتجاهات للتماشى مع الواقع المعاصر مما كان له الأثر المؤسف على الاستعدادات غير الكافية للمتخصصين ورواد عالم المسرح. وكذلك التناقض والتنافر ما بين تفاخر تيار الاعتماد على النفس وممارسة الشهرة مع صعوبة الالتحام مع الجماهير. ومع مواجهة مثل هذا

الوضع المعقد لأشكال المسرح. كان لابد لنقاد المسرح أن يقوموا بإثارة وظيفتهم المتميزة والخاصة بهم لدفع الإبداعات المسرحية والعروض المسرحية لتنطلق نحو الطريق السليم الصحيح. ولكن فى فترة العشر سنوات هذه. كانت مسيرة النقد المسرحى قد توارت واختفت لتحل محلها أصوات الضجيج والصياح والتبجيل "للأعمال المنسوخة" "المقتبسة"، حيث لم يكن هناك أية معايير أو أية مبادىء حيث علمت أصوات الرياح والعواصف التى لم تعوض الابدعات المسرحية بأية فائدة أو مصالح . لذلك فقد فقدت الأعمال المسرحية والعروض "المصداقية وعليه كانت الجماهير ساخطة ومشمئزة من هذه الأعمال خلال هذه الفترة. وواحدة من أهم المشاكل الطارئة والعاجلة فى ذلك الوقت هى أن تطوير الإبداعات المسرحية والعروض المسرحية يتطلب المشاركة الإيجابية والجادة للنقد المسرحى. إلا أنه فى ظل حالة فقدان الكلمة للنقد المسرحى خلال هذه الفترة الطويلة ظهر وصدر كتاب "دراسات المسرح الصينى المعاصر فى التسعينيات". وهذا ما يستحق الاهتمام الكبير.

كما أننى أود أن أقول إننى كمتخصص مسرحى وناقد مسرحى أعد عدداً كبيراً من الأعمال العلمية المشهورة خلال العشر سنوات فى نقد المسرح الصينى فإننى أرى أن كتاب "دراسات حول المسرح الصينى فى التسعينيات" يجسد بوضوح الصفات التى يجب وأنيتحلى بها النقد المسرحى فى الصين. وخاصة في ما يتضمنه الكتاب من عرض لبعض النقاط والمشاكل التى تواجه ممارسة الإبداع المسرحى. حيث تتميز هذه النقاط بالواقعية الصحيحة والإيجابية القوية فى مواجة الواقع. وهذه النقاط تستحق البحث والدراسة بصورة عميقة وبعمق كبير.

ويمثل العمل بالنقد المسرحى الامتحان القاسى والشديد للقدرة على التذوق الفنى فى النقد الموضوعى للمسرح والابداع المسرحي. فإذا كانت القدرة على تذوق الفنون تفتقد إلى النقد. فإنها بذلك تشبه الجسد الفانى الذى يفقد دماءه بسرعة. من الصعب جداً أن يكون حيويًا بصورة حقيقية. وهذا ما يتمثل فى أن كل باب وكل فصل فى هذا الكتاب يتطرق إلى نقد واضح للعديد من الأعمال المسرحية المختلفة. ومن الممكن القول أيضًا. إن مثل هذه القضية التحليلية هى نفسها الأدلة والبراهين التى ركز عليها المؤلف فى دراساته وبحثه. وهى أيضًا تمثل حجر الاساس لتشكيل الكتب بصورته الكاملة. ومن الممكن أن نري. أن المؤلف أجرى تحليلاً ونقداً شاملاً للأعمال المسرحية. وكانت القاعدة الأساسية لذلك هى مشاعره الفنية تجاه الشكل المسرحى. وهذا ما جعل التحليل والنقد يبدو كل منهما متكاملاً وثريًا بشكل واضح. وأيضًا يتحلى بقدرة قناعية واضحة. فمن الباب الأول لهذا الكتاب وحتى الباب الخامس. يتناول المؤلف الدراسة العميقة للعديد من مشاهير والمؤلفين المسرحيين والمخرجين المشهورين بدراسة إيجابية عميقة وجمع فى دراسته لأعمالهم المسرحية ما بين المدح والذم أيضًا. ويجب وأن نقول إن المشاعر الفنية للنقاد تجاه الأعمال يجب أن تتحلى بالموضوعية القوية. وعليها تكون هى القاعدة للتقييم المحايد الذى يجمع ما بين الذم والمدح. وهو أيضًا ما يتجنب إلا أن يضرب بقوة على أدائه وانطباعاته الشخصية. وبعد ذلك يكون النقد المسرحى الصحيح والحقيقى فى حاجة شديدة وأن يكون الناقد المسرحى قد تخلص من آدائه الخاصة الشخصية ما بين التقيم الجيد والتقدير الذاتى.

ليصل بذلك إلى القتقييم والتحقيق العادل والصحيح الذى يجمع ما بين الإطراء والنقد. ولحل مثل هذه المشاكل والتناقضات الداخلية المتعلقة بالعاملين بالنقد المسرحى. فإنه لا يجب وأن نوفق ما بين المشاعر الفنية والتجارب المشاعرية كقيمة لتقدير النقد المسرحى. والتأكيد على طلب أنه لابد من الناقد المسرحى أن يتخلص من الذاتية حتى يستطيع اللحاق والتوافق معتطلبات العادات والتقاليد المبتذلة فى الوقت الحاضر. فالتجارب والمشاعر الفنية الحقيقة للنقاد المسرحى الحقيقى يجب أن تتحلى بالرؤية العمية بحيث يكون لديه القدرة العالية فى أن ينوب عن جميع البشرية فى الفهم والادراك. ليذهب لتقييم الأعمال الفنية. فهذا فقط يمكنه أن يستطيع التقييم الصحيح والكامل من خلال مشاعره تجاه الأعمال المسرحية وبذلك يكون نقده وتقييمه للأعمال يمكن وأن يكون "ذاتيًا" ويمكن أيضًا وأن تكون عادلاً.

إلا أنه فى ظل حالة استراحة النقد المسرحى والواقع التقييمى للنقاد فإن مثل هذه الآمال والتطلعات لن تكون إلا آمالاً عريضة ومثالية بعض الشىء.

ولكن نأمل وأن يبذل الناقد المسرحى قصارى جهده فى رفع مستوى التذوق الفنى والقدرة الاستيعابية والفهم وكذلك يتطلب الأمر تقوية وتدعيم القدرة النقدية للنقاد . كل هذه الأشياء تعد من الأمور الضرورية الهامة.

وما أن انتهت من قراءة مؤلف لين خاى بوا هذا الكتاب المتخصص بالنقد المسرحى يمكننا وأن نكتشف أن الكتاب تناول بالنقد للعديد من الكتاب المسرحيين والمخرجين والأعمال المسرحية.

وربما كان مادحًا وأحيانًا يقسو ويشتد فى النقد على الآخرين. إلا أن الكتاب يوضح الآراء الخاصة والمتميزة فى مواضع كثيرة. بل وأيضًا لم يقف النقد للمؤلف ونقده للأعمال عند نقد النجاح والفشل للأعمال المسرحية فقط بل أنه للجهد الكبير فى عقد مقارنات ودراسات للميزات والتناقضات الموجودة فى هذه الأعمال المسرحية. وأنا أعتقد أنه يتطلب من النقاد أن يكون ملتزم بالنقد العادل الشامل وإلا يكون ساعيًا فى توافق الآراء سعيًا للنتائج المبهرة مثل من يردد الشيء مثل البغبغاء أو كصدى الصوت.

ويسمى لتوفيق الكسور والعيوب. كما يجب ألا يكون الناقد سعيدًا فى أنه يسعى لتحقيق المعرفة المشتركة مع ما يقوم بنقده. فإن الآراء والأفكار الموضوعية للناقد ولا نبالى إن كانت هذه الآراء إيجابية أو سلبية لابد وأن تكون متطابقة ومتواضعة تمامًا مع وضعية وحالة ما يقوم بنقده. وهذا هو الأمر الذى يجب على الناقد أن يفعله.

لين خاى بوا فى كتابه هذا قام بنقد ودراسة وتحليل العديد والعديد من أشهر الإبداعات والأشكال المسرحية وكانت دراسته سليمة وصحيحة بل وكانت الدراسة صادقة من خلال الكلمات والسطور المعبرة والصحيحة ومثل هذا النوع من الأسلوب النقدى يمثل شيئًا ذا قيمة عالية جدًا.

فالمعرفة العميقة والنظرة الثاقبة فى النقد جاءت من تكاثف الأعداد والقدرة للموضوعية على النقد الموضوعى لتشكل بذلك نوعًا من الإدراك والتفهم الرائع للفنون المسرحية. وفى الباب السابع من هذا الكتاب. وتحت عنوان "لماذا نحتاج إلى المسرح" جمع وتناول بالعرض إلى ما توصل إليه من "معاير تذوق الجمال في

الفنون المسرحية". وبمقارنتها مع الأبواب السابقة بالكتاب نجد أنه هذا الباب يبدو فيه الشرح غير متكامل بصورة شاملة إلا أنه يوضح لنا جميعًا أن أيًا كان الباحث ناقدًا أو مؤلفًا مسرحيًا أو مخرجًا فإن السعى الشخصى والذاتى يعتبر شيئًا غاليًا جدًا. إلا أن هذا السعى يفتقد إلى القيمة الحقيقية لتقييم الصفات الفنية ومعايير التذوق الجمالى للمسرح فهل لا يتطلب ذلك إعادة الفكر العميق والدراسة الدقيقة؟ إننى أشعر أن المؤلف لديه نوع من الآمال تجاه المسرح يسير الآن نحوها.

وعندما دخل المسرح الصينى المعاصر الفترة الحرجة مع حلول القرن كان لابد من أن يكون النقد المسرحى ذا قوة دافعة من أجل التطور. إننى أتمنى أن يكون هناك المزيد والمزيد من الأبحاث النقدية الرائعة تخرج للعالم.

بكين ٢٠٠٢/٧/١٩

الباب الأول

المسرح الصينى فى عصور التغيير

الفصل الأول

أمور حياتية متعددة

كان للمسرح الصينى فى التسعينيات مساعى كثيرة، فمنه من كان يسعى وراء السياسة ، ومنه من كان يسعى وراء المال ، ومنه من كان يسعى وراء المجد، ومنه من كان يسعى وراء المشاعر ، ومنه من كان يسعى وراء التسلية و اللهو فظهرت فى فن المسرح هذه الأمور الحياتية المتعددة.

حدثت فى المجتمع الصينى فى فترة التسعينيات تغيرات كبيرة وجذرية، أدخلته فى فترة تاريخية جديدة، فكان لزاما على الأدب أيضًا أن يدخل إلى مرحلة تاريخية جديدة.

فى الفترة من أواخر الثمانينيات حتى أوائل التسعينيات حدث فى الصين تغيرات كبيرة فى المجال السياسى. وملأت هذه التغيرات السريعة مثقفى الثمانينيات بالحماسة ، بل وأدخلتهم فى حيز من الهدوء والاتزان و الحيرة والتردد، وزاد عدد المثقفين الذين تركوا البحث والغوص فيما يخص الروح الإنسانية والقيم الأخلاقية، وفى ظل انتشار اقتصاد السوق، خطوا خطوات نحو طريق العلمانية.

كما أصبح لديهم مفهوم جديد حول معنى " السمو" الذى كانوا يسعون إليه دائما. وشعروا بالقلق وعدم التحمل لهذا الواقع المتغير ، فهربوا إلى التاريخ، حتى حدثت لكثير منهم تغيرات واضحة فى أساليب حياتهم واتجاهات قيمهم نتيجة للإغراءات التى قدمتها لهم ظروف الحياة فى بداية التسعينيات.

وعكسوا بقوة حياة يصعب اجتيازها. وهذا جعل الكثير منهم بعد اتخاذهم رؤية جديدة مغايرة لما كانت عليه قبلاً تجاه النظرة الى العالم أو القيم أو الحياة، فى حالة شديدة من السخرية التهاون وعدم المبالاة والتبديد، مما جعل الأعمال الأدبية بصفة عامة فى التسعينات تتصف بالفتور سواء كان ذلك فى إطار الإيحاءات الشعرية، أو تداعى الحماسة أو البحث فى أمور العمل.

فى أواخر الثمانينات وبداية التسعينيات حدث فى الصين انهيار اقتصادى كما زاد التضخم المالى. وفى بداية عام ١٩٩٢ م، قام دينغ شياوبينغ بنشر مقالة دورية، كما تسارع الإصلاح الاقتصادى بعد مروره بفترة هدوء طويلة. وأقرت الدورة الرابعة عشرة للحزب شكل الإصلاح القائم على نظام اقتصاد السوق، وانعطفت الصين من نظام الاقتصاد المخطط إلى نظام اقتصاد السوق. كما أسست الدورة الخامسة عشرة للحزب فترة بداية الاشتراكية، ونظامًا اقتصاديًا قائمًا على" الملكية العامة أساس كل أنواع الأنظمة الاقتصادية تتطور معا"، وهكذا دخل اقتصاد السوق إلى مرحلة الإقلاع.

أما على المستوى العالمى، فالتسعينيات هو عصر الاقتصاد. وقد ساعدت هذه الخلفية الكبيرة للعصر اقتصاد السوق الصينى لأن يسير فى اتجاه الترسيخ والتعمق. وفى فترة الإقلاع لاقتصاد السوق، كانت الحياة الاقتصادية هى موضوع الحديث ، والمال هو المسيطر على كل شئ، بل أصبح هو المقياس لنجاح أو فشل الإنسان، وزاد عدد من يجعلون المال هدفاً جذرياً فى الحياة، وتغير بهذا المجتمع الصينى الذى كان يقوم على المجتمع السياسى القائم على المكانة الاجتماعية للموظفين إلى مجتمع مدنى قائم على السوق، وفى ظل هذه التغيرات خطا المسرح فى التسعينات شأنه شأن باقى الفنون الأخرى خطوات جديدة فى هذه الفترة التاريخية الجديدة.

وقد أثر فى المسرح الصينى فى القرن العشرين عنصران أساسيان، أولهما العنصر السياسى، وظهر ذلك بصورة أساسية فى الأعمال المسرحية زات" اللحن الأساسى"، أما العنصر الثانى فهو اقتصاد السوق. وقد أثر هذان العنصران بل وأكدا الملامح الأساسية لتطور المسرح الصينى فى التسعينيات.

ومع تطور النشاط السياسى وتعمق اقتصاد السوق بعد منتصف التسعينيات، وخاصة ذلك الهجوم الكبير لاقتصاد السوق، فلم يكن للناحية السياسية تأثير كبير على المسرح كما كان عليه فى الثلاثينيات والأربعينيات أو الخمسينيات والستينيات . فقد عادت للمسرحية الصينية فى التسعينيات "الدعاية الموجهة" ، كما مرت فى الوقت نفس بالدعوة إلى مسرحية " ذات موضوع قانونى"، وظهرت فى الأعمال المسرحية والعروض اتجاهات متنوعة كما ظهرت اختلافات واضحة ليس فقط فى الدافع من العمل المسرحى ومفهوم المسرحية بل أيضاً فيما يخص أسلوب العمل المسرحى وطلبه للجمال. أما من ناحية المواضيع، والمفهوم وشكل المسرح وغيرها ، فقد ظهرت أنواع كثيرة من المسرحيات منها المسرحية اللحنية والمسرحية الكلاسيكية والمسرحية التجارية ومسرح الطليعة وغيرها .

وإذا أخذنا مسرحية "الإيقاع الرئيسى" كنموذج، سنرى أن الأوساط الفنية لهذا النوع من المسرحيات كان لها موقف ثابت من وسائل الدعاية وقد تم تحطيمها بواسطة الأصوات الجديدة والعروض الجديدة ، وظهرت لها حالة استمرت لفترة طويلة.

فبدأ الكثير من العاملين فى مجال المسرحى بإحياء الأعمال المشهورة من جديد، أو إعادة صياغتها مرة أخرى وبدوأ بهذا تياراً جديداً ألا وهو ثورة التجديد أو ثورة إعادة الصياغة.

كما قام صناع المسرحيات بالاهتمام بالأعراف القديمة والعالمية للمسرحية، وبدأوا بتجربة المسرحية الفكاهية والمسرحية التجارية فظهرت بذلك مسرحيات تجارية تهدف إلى الوصول إلى السوق الاستهلاكى لثقافة الجماهير، وزاد اهتمام المسرحية برغبة الجماهير، وسبل بيع المسرحية.

وفى التسعينيات زاد الاهتمام بعروض المسارح الصغيرة التى تقدم فناً واضحاً، وقد أكدت هذه المسرحيات على قوة التواصل بين الجمهور والممثلين، كما لاقت إعجاب الجماهير، وتناسبت مع أذواقهم ، و أعادت الجماهير إلى المسرح مرة أخرى و كان لها دور كبير فى اخراج المسرحية من أزمتها. أى أن مسرحيات المسارح الصغيرة فى التسعينيات قد تركت طريق " الإبداعات الفنية " البسيط الذى كانت تسلكه فى الماضى إلى طريق " صناعة الإنتاج " ، وقوة التجارة .

واستمرت الأعمال المسرحية التجريبية فى التسعينيات فى الظهور فى الدوائر والأوساط المسرحية وبين محبى المسرح وكان ظهور المسرحية التجريبية بالشكل الطليعى مدمراً " للشكل العميق " للمسرحية الذى كانت عليه من قبل واهتم مسرح الطليعة بأن تكون اللغة المستخدمة هى لغة السرد بأسلوب "التجزئة" أو " الجمع واللصق " . واستخدم فيها ثقافة تجميع الجماهير مثل مناقشة موضوعات الإنسان العادية والأمور المعتادة وشئون العالم .و تغير المضمون من الاعتماد على محتوى القصة إلى الاعتماد على أسلوب السرد ومهارته كما تغير الاهتمام بالسرد من " ماذا نقول " إلى " كيف نقول " .واستخدموا الكلاسيكيات التى تقوم على الأعراف القديمة وحولوها لأعمال مليئة بالسخرية النثرية والعبث والاستهتار وكان هذا تدنيساً للمقدسات لا يحسب حساب عواقبه.

كما ظهر فى التسعينيات نوع آخر من المسرحيات يتمثل فى "مسرحية عدم محبى العمل"، وقد عبرت بوضوح عن عدم وجود معنى للحياة و عن النزعة الوهمية فى العالم، كما أحدثت إنكارًا تامًا لمعنى وقيمة الإنسان و الحياة.

أما المسرحية الموسيقية التى تعتمد على الرقص والموسيقى وفن المسرح مجتمعين معاً، فقد اقتربت من المتطلبات الجمالية للجماهير فى التسعينيات ، ففى أكتوبر عام ١٩٩٦ أخرج معهد المسرح الصينى مسرحية الموسيقية بعنوان" القطة التى تتمنى أن تصبح إنساناً"، وخطت بذلك الخطوة الأولى فى مسار المسرحية الموسيقية الصينية. وبعد ذلك ظهرت مسرحيات أخرى مثل "قصة الحى الغربى"، " الطائر"،"صوت الموسيقى"، "مذكرات أربع ريشات شاردة" ، وبدأت بذلك مرحلة الأعمال المسرحية الموسيقية فى الصين .

أما ما يمكن أن يمثل المستوى الحقيقى للأعمال المسرحية فى التسعينيات فإنه يعد على الأصابع. فبالرغم من ظهور " مسرح الموت والحياة " ، "وغيرها من الأعمال الرائعة، إلا أنها لم تضاه أبدأ سواء من الناحية الأدبية أو من الناحية الشمولية لفن المسرح، مسرحيات الثمانينيات فى عظمتها مثل " الرجل والأرض البور " ، "أحداث أرض شجر التوت".

ومع تطور تبادل العلاقات الثقافية بين الصين والعالم فى التسعينيات ، فقد اتسع نطاق تبادل المسرحيات وسار أدباء المسرح الصينى والأعمال المسرحية الصينية تجاه العالم بلا انقطاع، كما حازت المسرحيات الصينية على سمعة طيبة فى الصين . وفى نفس الوقت كانت كثير من فرق العروض المسرحية فى تايوان وهونج كونج وماكاو، تذهب إلى بكين وشانجهاى لتقديم عروضهم. وقد قام هذا

التبادل فى الثقافة المسرحية بتطوير مجال رؤية القائمين على المسرحية داخل الصين ، كما كان له دور كبير فى تطوير فن المسرح الصينى.

كما أصبحت المسرحية الطلابية التى تقوم على طلاب الجامعات فى التسعينيات خطاً جميلاً للثقافة الجامعية بل والثقافة المسرحية.

و بإيجاز، فان المسرحية التى تعكس الوعى الوطنى والتى تمثلها مسرحية "الإيقاع الرئيسى، أو الأعمال الشهيرة التى أعيد صياغتها ، او المسرحية التقليدية بالسمات التجارية، أو المسرحية التى تدخل فى تجربة الشكل الطليعى، قد كونت كلها طراز المسرحيات فى التسعينيات. وخاصة المسرحية التقليدية أو المسرحية الطليعية فقد كانتا أكثر ظهوراً ، كما حظيتا بإعجاب الجماهير ، وأبرزتا سمات محددة للعصر .

وقد قال بيتر ، بورك:

"إن المسرح ، هذه الكلمة لها معانى كثيرة غير محددة. وفى معظم بلاد العالم، ليس للمسرح مكانة محددة فى المجتمع، كما ليس له هدف واضح، كما ليس له شكل واضح: فمنه من يهدف إلى المال ومنه من يسعى للمجد والشهرة، ومنه من يهدف إلى المشاعر ، ومنه من يسعى إلى السياسة وآخر إلى الترفيه" .

وهنا يجب القول، إن المسرحية الصينية فى التسعينيات قد قدمت من خلال هذه المساعى المختلفة، ومن خلال هذا التقديم ، مساعى إبداعية متنوعة لموضوعات الأعمال المسرحية، كما كونت مكانتها التدريجية فى السعى وراء الهدف . أما بالنسبة لموضوعاتها المحددة، فيصعب تلخيصها بمنطقية حتى الآن

وذلك لأنه توجد فى المساعى المختلفة مطالب أخرى، كما أنه بين كل مطلب وآخر ليس هناك وضوح تام، ولكن ما يمكن أن نحدده من الناحية الأساسية هو أن مسرحيات التسعينيات إنما تدور بصورة أكثرة وضوحاً حول السياسة والشهرة والمال.

وكانت هذه الظروف خاصة فى النصف الثانى من التسعينيات واضحة للغاية، فكتاب المسرح أو من يسيرون على نهج مسرحية "الإيقاع الرئيسى" و الإبداعات الفنية المتمسكة بمسرحية "الإيقاع الرئيسى" ، و المسرحيات التجارية التى تتفق مع الثقافة الاستهلاكية للجماهير، أو إنشاء الهياكل الشهيرة و التعبير عن المشاعر الداخلية، او إجراء تجارب مسرح الطليعة أدى كل هذا إلى ظهور نظام وكأنه ليس له نظام، وقد ألفت هذه الأصوات المختلفة، سيموفونية المسرحية الصينية فى التسعينيات.

كما ظهر فى التسعينيات ، كتاب مسرح مستقلون ، وانتعش بظهورهم أسلوب المسرحية الصينية فى التسعينيات، فاصطدموا مع نظام الإدارة لمؤسسات المسرح الوطنى، وأصبح لهم دور مؤثر وقوى فى نظام المسرحية الذى كان مستخدماً لعشرات السنين، وفى مفاهيم وأفكار القائمين على إدارة المسرحيات . وبظهور هؤلاء المستغلين تم التحفيز على الدمج بين الأعمال التجارية والأعمال الفنية للمسرحية الصينية فى التسعينيات .

وفى ظل هذه البيئة المتسعة استطاع فنانو المسرح فى التسعينيات أن ينتجوا أعمالاً مسرحية تمتاز بعلامات واضحة وتترك بصمات رائعة بالرغم من عدم تمتعها بالكلاسيكية ، وبالإضافة لإخراج العديد من المسرحيات الصينية والعالمية،

قاموا فى الوقت نفسها بتقديم تفسير وشكل جديد لبعض المسرحيات مثل"البرارى"،"أرض الجليد"،"معلم الجيولوجيا"،"مسرح الموت و الحياة"،"الرجل الطائر"،"الرجل السمكة"،"الرجل الشطرنج"، "الطريق الفاسد"، "التعميد"، "عجوز بكين"،"لا تأتى إلى بعد الطلاق"،"أسرة تشينغ خواى"، "الحوارى والأركان"، "الخط الساخن"، "هشاشة الحب "، " ok بورصة"، "البحث عن الشمال"، "لا يوجد من يعتمد عليه"، "جمال المرأة"، "وحيد القرن المحب"، "أحب"، "جيلاوا"، "الأرشيف الفارغ" وغيرها، وفى الوقت الذى قاموا فيه باخراج هذه المسرحيات الشهيرة قاموا أيضا بإعادة عرض مسرحيات صينية و أجنبية بتفسير جديد مثل "موتى بلا قبور"، "انتظار جى دو"، "هاملت"،"المقهى"،"الرعد"، "البيت"، "الشروق"، "البادية"،"رجل بكين"، "الموت المفاجئ لشخص غير حكومى"،"فو شى دى"،"الشقيقات الثلاث".

وعلى مر التاريخ هناك الكثير من نقاط التشابه التى تثير إعجاب الناس بين المسرحية الصينية فى التسعينيات وبين المسرحية الصينية فى بداية ظهورها فى العشرينيات . وإذا قلنا بأن التيار الرئيسى للمسرحية الصينية فى فترة " الرابع من مايو " كان يقوم على " معارضة الإقطاع " و " تحرير الشخصية " ، فإن التيار الرئيسى فى الثلاثينيات والأربعينيات كان يقوم على " مقاومة الحروب " و " إنقاذ الأمة " ، أما فى الخمسينيات والستينيات فكان قائماً على " القفز للأمام بخطوات كبيرة " و " الصراع الطبقى " أما فى السبعينيات فكان قائماً على "القضايا الاجتماعية " وفى الثمانينات كان قائما على الأعمال المسرحية الواقعية، أما فى التسعينيات فيصعب استخدام كلمة مناسبة أو دقيقة لإيجاز خصائص المسرحية وقتها، وذلك لأنه قد مرت فى فترة التسيعينات أنواع كثيرة

من المسرحيات منها " الموجهة " و مسرحيات "الإيقاع الرئيسى" و " مسرحيات المسارح الصغيرة " و " المسرحيات التجارية " و " مسرحيات الطليعة " و "مسرحيات الكتاب المستقلين"، و الأعمال المسرحية الصغيرة والمسرحية الغنائية وغيرها، فيصعب استخدام " مسمى " محدد للأعمال المسرحية فى التسعينيات مثل ما كان يوجد من قبل . إن المسرحية الصينية فى التسيعينات ما هى إلا حالة " لا اسمية " مستقلة تختلف عن حالة " المسمى " التى كانت موجودة فى باقى سنوات القرن الماضى .

وبناءً على هذا الوضع يمكن القول إن للمسرحية الصينية فى التسعينيات سمة استخدام خاصة تتفق مع مسرحيات العشرينيات مثل المسرحية المتطورة لتيار " الشباب الجديد" ،و مسرحية " حب الجمال " غير المهنية، والممارسات والتطبيق " للحركات المسرحية الوطنية " ، وانتشار ظاهرة مسرحيات المسارح الصغيرة ، والممارسات الفنية للمجتمع الجنوبى للدولة ، كما تتفق مع مسرحيات العشرينيات فى استخدام الواقعية، والرومانسية والرمزية والتعبيرية والجمالية وغيرها من أساليب الإبداع والتعبير، وفى تاريخ تطور المسرحية الصينية فى الفرن العشرين ، فيمكن القول بأن مسرحيات العشرينيات والتسعينات ، تمتاز بصفة " اللاسمية" أى التى يصعب تسميتها .

وها قد انتهى القرن العشرين ، وبدأ قرن جديد ملئ بالتغيرات، وإن هذه التغيرات الهائلة التى حدثت فى الصين ، تطلب من المسرحية التجاوز عن موقفها المتصرم لها، والإتيان بملامح جديدة .

وهذا التجاوز إنما يتضمن أيضاً التجاوز عن عصر التسعينيات الذى قد مر توًا.

إن هذا الكتاب سيتخذ من خلال الإعجاب بالمسرحيات وتقوية الروابط بين الإنسان والآخر والإنسان وذاته كمبادئ جميلة كما سيقوم بالبحث و النقد فى الأعمال المسرحية فى التسعينيات، بل سيقوم بإجراء تجربة فى الإمساك بكل ملامح الأعمال المسرحية فى التسعينيات. ويهدف من ذلك إلى تمشيط الخبرات والاحتياجات المفيدة لتطور المسرحية فى المستقبل والتغلب على نقاط القصور فيها، كما يمكن من خلال إجراء المقارنات والتمييز التأكيد على سبل تقدم المسرحية الصينية، وجعلها أكثر تطوراً فى القرن الجديد.

وملامح المسرحية ما هى إلا ملامح الإنسان ، فإنها تتخذ من الإنسان نموذجاً للابداع، فعنصر الإنسان هنا فى غاية الأهمية. لذا فجل ما يركز عليه البحث والاستكشاف فى المسرحية الصينية فى التسعينيات ، هو ركيزة الإعجاب وركيزة الابداع، هذا لأن قوة هاتين الناحيتين هى التى تكون الملامح الأساسية لتطور المسرحية الصينية فى التسعينيات .

الفصل الثانى

قوام الإعجاب فى الإنعطاف الثقافى

لقد تطورت ثقافة الجماهير فى التسعينيات تطوراً سريعاً، فالاختيارات الاستهلاكية الثقافية المتعددة، أضعفت قوة جذب المسرحية، وباعدت بين الجماهيروالمسارح ، وواجه فن المسرح تحديات قاسية لم يواجهها من قبل .

١- الثقافة الجماهيرية النافذة من كل ثغرة.

لقد نهضت الثقافة الجماهيرية فى التسعينيات ، بل وتطورت بصورة كبيرة وسريعة فى فترة زمنية قصيرة .

وإذا نظرنا إلى العالم أجمع، نجد أن الثقافة الجماهيرية بدأت فى التطور من خمسينيات القرن الماضى، بل إنها شكلت نظماً كاملة فى بعض الدول والمناطق ، كما أصبحت نوعًا من الثقافات التى ترتبط ارتباطاً وثيقاً بظروف المجتمعات حديثة التاسيس وسلوك الناس.

والثقافة الجماهيرية هى ثقافة استهلاكية ترتبط بالإنتاج الصناعى، فتقوم على الاستنساخ والإنتاج بالكميات المطلوبة من خلال طرق الإنتاج الصناعية، بل من خلال الأعمال التجارية المنظمة بإحكام يتم فتح أسواق استهلاكية للحصول على أرباح عالية .

فالروايات الرائجة ، والأفلام التجارية، والمسرحيات التلفزيونية، والإعلانات المختلفة والأغانى الشائعة، والجرائد الموسمية وأعمال الكرتون، MTV،

والمسابقات الرياضية التى تسعى وراء الربح، وعروض الأزياء العصرية وغيرها، لم تشكل فقط العامل الأساسى للثقافة الجماهيرية، بل غيرت أيضا بصورة أساسية العلاقة بين الثقافة والمجتمع ، والثقافة والاقتصاد ، وأحدثت تأثيراً عميقاً فى الحياة الاجتماعية.

وفى أواخر الثمانينيات وبداية التسعينيات ، احتلت الثقافة الجماهيرية مكانة ثقافية متزايدة فى الصين يوماً بعد يوم ، وخاصة أن التسعينيات هى الفترة التى تحول فيها الاقتصاد الصينى من الاقتصاد المخطط إلى اقتصاد السوق ، والتى أدت إلى تطور سريع فى الثقافة الجماهيرية أصبحت تمثل زاوية ملحة وهامة.

إن تطور الثقافة الجماهيرية أحدث تغيراً كبيراً فى الوعى الاجتماعى ومفهوم القيمة للإنسان كما أسس القواعد الأساسية لتطور الثقافة الصينية فى التسعينيات.

فى بداية التسعينيات انتشرت موسيقى البوب للمغنيين فى كل من هونغ كونغ وتايوان والصين نفسها، وأحدثت تيار " البحث عن النجوم " الذى انتشر بين الشباب ، وظهرت أعمال مثل "الشوق للحياة"،"قصة التحرير" وانتشرت حمى المسلسلات التليفيزيونية ، كما انتشرت "حمى الإنتاجات الصغيرة " و " حمى الحفلات المسائية " ، كما انتشر فى عالم التليفزيون حمي الجوائز الأجنبية ، أما الفن الطليعى، والموسيقى الراقصة ، والأفلام السرية فقد تطورت أيضاً بصورة كبيرة.

وفى منتصف التسعينيات ظهرت فى صناعة الأسطوانات : حمى التعبئة" و"حمى التسجيلات الأصلية "، وفى مجال السينما ظهرت " حمى الأفلام " ، وفى

عالم التلفاز والموسيقى ظهرت " حمى التسجيلات " و" حمى ال " MTV، وفى عالم الجرائد ظهرت " حمى جرائد نهاية الأسبوع "، وبالإضافة لذلك فقد ظهر فى مجال الرسم والموسيقى الراقصة ما يمثله من " حمى الفن التجريبى ".

وبعد منتصف التسعينيات، وفى ظل تدخل الوعى الوطنى، فقد ظهرت حمى الفن العريق ، ومع تطور الاقتصاد التجارى فى المدن الكبرى ومع تطور التبادل الثقافى الأجنبى، ظهرت موجة ثقافية وحمى النجوم التى تتخذ من ثقافة المدن الكبرى كنواة لها وفى التسعينيات قامت كل من المنتجات الثقافية التى يمكن نسخها مثل MTV، والكاريوكى والإعلانات المتنوعة والمسابقات الرياضية وعروض الأزياء وسباقات الدرجات الكهربائية، وأفلام الكرتون، والزيادة فى طباعة الجرائد، بتغيير الوعى الموحد السابق بصورة أساسية، واحتلت مكانة رئيسية فى ثقافة التسعينيات ، وأصبحت هى الناشر و الموجه الرئيسيين فى الوعى الفكرى للمجتمع ، وكانت النتيجة هى التغير من الارتقاءة وعبادة الثقافة إلى البراجماتية وتوافه الأمور، فأحدثت تحولاً كبيراً فى الثقافة كما أصبح أكثر ما يحلو للناس الحديث عنه، هو أسرار وخصوصيات النجوم (بما فيهم نجوم السياسة ونجوم الفن وغيرهم).

وما يدعو للمشاركة فى مثل هذا النوع من الثقافات هو الشعور الروحى الذى تجلبه الإساءة للمحرمات وتلويث المقدسات. فإن الثقافة الجماهيرية تملأ المتطلبات الروحية للإنسان العادى فى الحياة المتغيرة للمجتمع.

ونظراً للتطور السريع للثقافة الجماهيرية ، وما قد شهدته بداية التسعينيات، من ثقافة بطولية وفن مهيب قد تغير ولم يصبح له مكان .

ونظراً للتطور المزدهر للثقافة الجماهيرية، وبعد المسافة بين المسرحيات والجمهور، فإن الجمهور السابق للمسرح أصبح يواجه اختيارات ثقافية استهلاكية متعددة، وضعفت بذلك قوة جذب خشبة المسرح بالمعنى التقليدى لها، ولم تعد تمثل مكانة متميزة فى منافسات السوق الثقافية.

"فى عام ١٩٩٥م قامت ثمانون فرقة مسرحية فى الصين كلها بعرض ٩٦٩٥ مسرحية ، منها عشر فرق لم تقدم حتى عرضًا واحدًا وعرضت مدينة شىَ آن ٨ مسرحيات، ومدينة خانغ جو ثلاث مسرحيات، أما مقاطعة آن وى فعرضت مسرحيتين، ومدينة آن تشين عرضت مسرحية واحدة ... حضر فى أحد عروضها ثلاثة متفرجين فقط، أما فى عرض آخر وبعد فتح الستارة فلم يكن موجوداً سوى متفرج واحد فقط ، فبكى الممثلون على خشبة المسرح، وأعطت إدارة المسرح لهذا المتفرج تذكرة سينما، وطلبوا العذر منه "(١).

وفى المنعطف الحاسم للتحول الكبير فى الأحداث التاريخية، ولبعد عدد كبير من الجماهير عن المسارح، فقد واجهت المسرحية تحديات شديدة لم تواجهها من قبل .

وأظهرت الاستطلاعات المعنية أن معدل ارتباط المواطنين بالتلفاز فى وقت الراحة يصل إلى ٩٢,٣ ٪، وأن البرامج التليفزيونية التى هى جزء أساسى من الثقافة الجماهيرية، قد لعبت دوراً قوياً لا يمكن وصفه فى تطور وانتشار الثقافة الجماهيرية.

---

(١) خوجاو: "جماهير المسرح: دى ناى دى فى مؤلفة "تآكل التربة" نشرت عام ١٩٩٦ فى "جريدة النور" نقلاً عن "خصوصية وميراث الفن التقليدى الصينى من كتاب بناء النظريات الثقافية الاشتراكية ذات الطابع الصينى الخاص صفحة ٥، مطبعة الشعب بنينغ شيا: في ١٩٩٩/١١ .

ويوجد فى الصين الآن أكثر من ألفى محطة تليفزيونية سلكية ولاسلكية، منها أكثر فى ثلاثمائة محطة على مستوى أكبر من المدينة والإقليم، والتليفزيون المركزى الصينى الذى هو أكبر محطة تليفيزيونية به أكثر من عشر باقات من البرامج تزيد عدد البرامج فيه عن ألف وثلاثمائة برنامج، و يصل عدد ساعات بثها السنوى أكثر من ٢٢ ألف ساعة. والآن يمكن لعدد كبير من جماهير التليفزيون فى الصين كلها أن يختاروا ما يحبونه من برامج من بين ثلاثين الى أربعين قناة تليفزيونية. و فى عام ١٩٩٦ نشر العدد الخامس من " أدب التبت " نثراً بعنوان " المدينة " ، وصف فيه تأثير التليفزيون على حياة المواطنين فى كل مدن التبت والأماكن النائية قبل فيه:

"يعرض التليفزيون فى مدينتى الآن مسلسلاً تليفزيونياً. البطل فيه شعره مزيت ووجهه لامع، ,البطلة أيضاً شعرها مزيت ووجهها لامع، و كان فى أحد المشاهد فى المسلسل صورة البطل وملامحه الصفراء تعبر عن غضبه بصورة مسرحية وكانها تصف مشاعر غضب الحزب الأسود الأوروبى و هو فى مترو أنفاق مدينة نيويورك. فصوب البندقية نحو من كانت حبيبته، و لكن كان واضحا لكل الناس حتى سائق الجرار الجاهل يمكنه أن يعرف أيضا، أن هذه البندقية ستنتظر طويلا حتى تصدر أى صوت، سيصبح انتظارا طويلا لا ينتهى ، لكن مشاهدى التلفزيون المخلصين البالغ عددهم الثلاثمائة و ثمانين ألف فى مدينتى عندهم الصبر الكافى للانتظار".

ويمكن رؤية قوة وسلطان التليفزيون من هذا ، وقد أجرى كتاب " صفات الإنسان الصينى " سابقاً وصفاً دقيقاً للمكانة الهامة التى كانت تحتلها المسرحية فى حياة الإنسان الصينى :

"إن الإنسان الصينى هو نوع من القوميات، لديه غريزة مسرحية قوية، ويمكن وصف المسرحية بأنها طريقة الترفيه الوحيدة، وإن تعصب الصينى للمسرحية ، هو فى مثل تعلق الإنجليزى بالرياضة، وحب الأسبانى لمصارعة الثيران. فيحتاج الصينى إلى دفعة قليلة فقط ليشعر بأنه شخصية فى إحدى المسرحيات. فيُدخل نفسه فى مشهد المسرح، ويؤدى الحركات المختلفة كأبطال المسرحيات مثل التحية والسجود والانحناءات. وحين يرى الغرب هذه الحركات، لا يشعرون فقط بأنه شئ غريب، بل أيضاً فيه تجاوز. فالصينى يستخدم التعبير الفنى المسرحى فى التفكير العميق ....."

فى التسعينيات، لم يصبح للمسرحية سلطان كبير على حياة الصينيين، وأعطت المكانة الهامة التى كانت تحتلها إلى الثقافة الجماهيرية التى تعتمد على ثقافة التلفاز. وقد تغير الإنسان الصينى فى التسعينيات، وبالتالى تغيرت المسرحية فى حياة الناس إلى شئ قد يكون موجوداً أو غير موجود .

وبالإضافة إلى الجذب الذى يحدثه التليفزيون والميديا لجماهير المسرح، فقد ظهرت فى التسعينيات أسواق اللهو الثقافية ذات الصفات الإنتاجية . وبنهاية عام ١٩٩٧ م، وصل عدد أماكن اللهو المختلفة فى طرق إداراتها إلى أكثر من ٣٠٠٠ مكان فى بكين كلها من سينمات، وصالات ديسكو وملاعب تزحلق على الجليد، وقاعات بلياردو وحمامات سباحة وقاعات بولينج وغيرها .

كما تطورت الأنشطة الثقافية الجماهيرية فى بكين بصورة سريعة، وظهرت الاحتفالات فى المعابد والغناء للزهور فى شهر مايو، والميادين الثقافية الصيفية، وعيد الفن للكرة الذهبية، وغيرها من سلسلة الأنشطة الثقافية الجماهيرية التى تتخذ من الأعياد محركًا لها، وتتخذ من المواسم سمة لها .

بالإضافة لذلك فإن مراكز الاستحمام وغيرها من أماكن الخدمات الجنسية والثقافة الجنسية التى تغص بالكتب والجرائد كانت منتشرة فى المدن الكبيرة سواء فى الشوارع الكبرى أو الصغيرة منها، وانتشرت بين الناس فى التسعينيات فى إطار الاستهلاك الثقافى.

لذا كان على المسرحيات الصينية الرائعة فى التسعينيات أن تحتضر وهى تحيا وسط هذه الفجوة الحرجة.

٢- أجهزة الثقافة الجماهيرية فى استنتساخها للجماهير.

إن الثقافة الجماهيرية التى تعتمد على التليفزيون، فى مجال إذاعة الأخبار، والتأثير على حياة الناس ومعيار ومفهوم القيمة لديهم، كان لها دور قوى . أما فى مجال اللهو، فكانت العروض الفنية المسرحية المتفوقة التى لا يمكن مقارنتها مازالت لها وجود فى الثقافة الجماهيرية المعتمدة على التليفزيون

فى التسعينيات زاد اتجاه اللهو فى التلفزيون وأصبحت برامج التلفزيون تلقى استمتاع و حب الناس بعد تحولها من عرض البرامج التى تهدف إلى التعليم إلى البرامج التى تهدف إلى المتعة والتسلية، و أصبحت توفر للمشاهدين "سعادة" و"احساسًا سريعًا" فى متناول اليد.

إن الثقافة الجماهيرية تثرى الحياة الثقافية للجماهير من ناحية ،و من ناحية أخرى تضعف تعميق الأفكار وغنى المشاعر لديهم .

لقد قال دوفو فى إحدى رباعياته : " طائران أصفران على شجر الصفصاف الأخضر ، تبدو السماء صافية أعلى صف من طائر أبوقردان .ترى من النافذة

آلافًا من ثلج الخريف على الجبال الغربية ، على الباب المراكب التى سارت آلاف الكيلومترات فى البحيرة الشرقية." ان شعر دوفو يصف لنا صورة رائعة للجمال :"طائران لونهما أصفر جميل يغردان فوق شجر الصفصاف الأخضر. وعدد كبير من طيور أبو قردان كصف طويل و تحلق فى السماء الصافية . و من نافذة بيتى المصنوع من القش استطيع أن أسرح بنظرى نحو الثلج الموجود على قمم الجبال ، و من باب البيت هناك مراكب سارت عشرات الآلاف من الكيلو مترا وهى آتية من الشرق." لقد استطاع دوفو من خلال النافذة القش و الباب القش أن يتذوق هذا المنظر الجميل فى العالم الجميل . إنه عالم يملأ الإنسان بالاحساس فهو عالم واقعى و عالم خيالى فى الوقت نفسه . إنه مشهد حقيقى وغير حقيقى . هو حقيقة الزوبان فى الشعور كما أنه حقيقة التخيل . إن هذا التخيل قد أكمله دوفو بالاستعانة بالنافذة و الباب ، و يجعلنا هذا نتذكر التليفزيون و هذا المفهوم الخاص للنافذة.

لا ضير إذا تخيلنا وجود تلفاز غير حقيقى ، هل كان دوفو سيستطيع أم لا أن يستند على النافذة و الباب لوصف هذا الواقع الرائع؟ و أيضا هل سيقدر أم لا أن يفتح النافذة و الباب بنفسه ليعبر عن هذا المنظر ؟ بضغطة بسيطة على زر التلفزيون يمكن أن ترى العالم ، ونحقق "أن القمر الموجود فى السماء يراه الجميع فى الوقت نفسها "، و لكن الشئ المختلف أن الواقع الذى قام دوفو باستبعاده بنفسه لا يشبه للواقع الذى يحضره لنا التليفيزيون على الرغم من أن كلاهما مشاهد للعالم.

إن مفهوم التلفزيون انه النافذة التى تطل على العالم ، و قد تقبله اكبر عدد من الجماهير ، لكن هذه النافذة تختلف عن العالم الحقيقى في أشياء كثيرة .

أليس كذلك؟ فاكثر من ملايين المشاهدين يشاهدون نفس المنظر من خلال نافذة التلفزيون و ليس لديهم الحق فى الاختيار .فلا يهم ان تكون فى الشمال ام فى الجنوب ، فى فى الغرفة ام فى الخارجى فقد حدد لك التلفزيون الصورة التى ستشاهدها ، و ليس مهما من اى زاوية ، او رجلا كان او امراة ، عجوزا او شابا ، فالصورة التى تراها كلها واحدة.لزا فنحن حين نسمى الجماهير العاشقة لمشاهدة التلفزيون "ضفدعة البئر"لا نبالغ. و ازا استعنا بصورة الباب و النافزة فيمكن من خلال زوايا متعددة و مسافات مختلفة ان نرى العالم الخارجى او ما نحصل عليه " سواء كان بعيدا او قريبا ، عاليا ام منخفضا ليس متشابها"فإذا كان لديك الاهتمام ، فيمكن ان تسير خطوات بعد هذا الباب لتشاهد اشياء اكثر اختلافا ، لتصل الى " متابعة المشاهدة للوصول للقمة"و قد كون هذا فارقا واضحا مع شاشة التلفزيون .

والفرق بين المسرحية و التلفزيون يشبه الفرق بين نافذة التلفزيون و النافذة والباب اللذين استعارهما دوفو، ففى وقت الاستمتاع بالمسرحية فان الممثلين و الأدوار التى تواجه الجمهور تتغير وتتبدل فى كل لحظة ، و وسط هذا التغير ، لا يمكن أن يتوقف الاستكشاف أو الإثارة بين الجمهور و الممثلين والادوار ، فيظهر شرح لا ينقطع بل ذوبان لا ينقطع ، و يتبادلوا المشاعر و التخيلات . ستذوب و تنحل "الأنا" المختلفة بل ستصبح "أنا" واحدة ، و هذة "الأنا"الواحدة فيها أنا و انت ، فمن خلال الاستمتاع بالمسرحية يستطيع الجمهور أن يجد السعادة فى التواصل و الذوبان و التوحد.

إن التلفزيون يرفع من مستوى استمتاع المشاهد،فيصنع درجة استمتاع لجماهير العصر من ناحية ، و من ناحية أخرى فإنه يقلل من درجة الشعور

الروحى للمشاهد ،فيحجر و يجمد فكر الانسان ، فهل فى هذا القول مبالغة أم لا؟ كل عصر من العصور الماضية ، لا يوجد ما هو أكثر سهولة من اليوم الذى يجعل هناك سرعة أو اتساعًا فى رقعة التبادل والتفاهم المتبادل. وبظهور الطائرات والقطارات الكهربائية والتجديد المستمر فى أجهزة الاتصالات ، زادت سرعة وسهولة حركتنا ، فنستقبل كل يوم أخباراً كثيرة حول العالم، تجعلنا نتفاهم معه ، وتزيد من معرفتنا تجاهه . كما نجرى تبادلات مستمرة مباشرة أو غير مباشرة مع الكثيرين ، فكيف نقول إننا نفتقر إلى الشعور، ونتجه نحو تبسيط الفكر؟ فى الحقيقة، يمكن أن ننفى ذلك ونقول بكل اعتزاز، بأننا أكثر شعوراً بل أكثر فكراً من قبل، أليس كذلك ؟ " الشاشة تربط بينى وبينك " ، أى أن القمر المرتفع فوق البحر " ، يمكننا جميعاً" أن نراه فى السماء سوياً " ..... إن حياتنا يمكن أن تتصف بالتعددية، فهناك حب ولكن أيضاً هناك كره ، فيوجد حب وأيضاً يوجد شوق .... وكل شخص فينا يملك رأيًا مختلفًا حول هذا، كما لديه وجهة النظر الخاصة به. إن التلفاز هو مركز تجميع وتوزيع الأخبار، فهو فصل المعرفة، وقد قال إدوارد أحد المفكرين الألمان المعاصرين من قبل هذه المقولة " لم يعد الناس يسمعون السيمفونية التاسعة لبتهوفن من خلال عزف الفرقة الموسيقية بل من خلال كلمات الأربع جمل التى تغنى و الموجودة فى اعلان عصر بالٍ " لذا ، يمكننا من خلال عدة زوايا أن نرى ، أن التلفاز فى الحقيقة يقوم بعمل"حرق الكتب و دفن المثقفين "

إن الثقافة الجماهيرية التى تتخذ من ثقافة التلفزيون عنصراً أساسيًا لها تجعلنا نبتعد عن حقيقة ما هو موجود فى أعيننا نحن ونفوسنا نحن، وتجعلنا نملك عيونًا مشتركة للجميع، فنرى كل الحقائق الموجودة فى العالم بعيون مشتركة للناس جميعاً. وحين نستمتع بمشاهدة إحدى التمثيليات المستوحاة من أعمال

أدبية، نقوم بانزال الممثلين إلى أدوارهم لأن صناع المسلسلات التليفزيونية قد قاموا بشرح وتفسير لهذه الأعمال الشهيرة، لكن هذا التفسير أحياناً ما يكون سطحياً ، وأحياناً أخرى قد يوجه إهانة واغتصاب لهذا العمل الشهير. إن فى قلوب ألف قارئ يوجد ألف هاملت ، لكن من خلال " نُسخ" التليفزيون، تغيرت إلى عشرات الملايين من الجماهير لديهم هاملت. وهذه هى وظيفة التلفاز. فلا يمكن للتفاز أن يجعل جمهوره مثل جمهور المسرح الذى يمكنه فى وقت قصير قراية الساعتين أو الثلاث ساعات ، ومن خلال أشخاص واقعين على خشبة المسرح ، ومن خلال الوحدة التى يصل إليها التبادل بين الإنسان والإنسان، أن يلجأوا إلى " الأرض المزدهرة ، وعالم الثروة والجاه " ، أو يدخلوا إلى " أرض الأفاعى والعقارب ، وأرض النمور و الفهود فيرى روحه فى الجحيم أو فى الجنة، ويمر بهزة نفسية حقيقية.

من إحدى سمات الثقافة الحديثة والمجتمع الحديث ما يدعى " عصر استنساخ الأجهزة " . و يمكن لمبادئ أساسية من خلال مختلف الصناعات (ما "له دخان" و ما "ليس له دخان") من استنساخ العالم وتحريفه ،ليس باستنساخ العالم الخارجى فقط بل بتغيير و على نطاق واسع العالم الداخلى للإنسان. وإن الإبداعات المسرحية، والعروض فى هذه المراحل المتاحة، إنما هى الشئ الذى يواجه هذا التغيير .

إن المجتمع الحديث لا يجعل للإنسان الوقت الكافى للتفاعل مع قضاياه الأساسية كما أن العالم الخارجى المستنسخ يغير من داخل الإنسان، فأصبح الإنسان أعمى ، وهذا يشبه المرأة العجوز فى رواية "جمع التحف التى لا تُرى"، فكل يوم ما تستمتع به هو لوحات من السلع ،و الوعى لا يصل إلى عين الإنسان

التى يمكن أن ترى وإن هذه اللوحات ليست سوى أكواماً من القمامة، " إن حركة عينيها، تشير بأنها مازالت كائنًا حيًا " . كما يشبه أيضاً من يتردد على دور البغاء، فلا يمكن القول إنهم لا يعرفون النساء، كما يصعب القول بأنهم يعرفونهم. وقد قام مايكل خان بتسمية كثير من الصور المطبوعة باسم " بيوت الدعارة بلا أسوار"، وقال : " إن الصور تجعل خيال الإنسان يمتد ويتضاعف ، حتى تجعل الصور تصبح منتجات إنتاجية. إن النجوم وصغار النجوم من خلال فن التصوير يمكن أن يدخلو المسرح العلنى. فأصبحوا الحلم الذى يمكن للمال شرائه. بل أصبحوا أكثر سهولة فى الشراء من العاهرات . " إن العاهرة تجعل نفسها تتحرف من إنسان كامل إلى جسد تقليدى من اللحم ، و بعد ذلك يستنسخ هذا الجسد مرة أخرى بلا نظام ليعطى نفس التحريف من إنسان كامل إلى جسد من اللحم. فيرى مايكل خان : " أن كثير من المنتجات تحمل الصفات الموجودة فى العاهرات ". ويرى المجتمع الحديث أن نتائج الثقافة المعتمدة على الاستنساخ الآلى إنما تكمن هنا .

ومما لا يدعو للشك أن المجتمع الحالى، وكثيرًا من الجماهير المستهلكة وعلاقتهم بالثقافة الجماهيرية القائمة على الاستنساخ ، تشبه العلاقة بين فوشيدا و فرحة الأرواح أحدهما يبيع روحه و الآخر يمنح السعادة للطرف الآخر. وهذا ما يقلق فعلاً.ففوشيدا فى الوقت الذى يبيع فيه روحه قد حدد تركه للمسرح منهزما.فى مجال الاستمتاع باللهو أصبح فوشيدا ليس فوشيدا الأصلى، بل أصبح لعبة فى يد الأرواح، بالرغم من احتفاظه بالسيادة الكاملة.وهذا يشبهنا فى استهلاكنا للثقافة الجماهيرية حيث نستخدم كل الطرق المختلفة، وكأننا نجرى مقارنة أو اختيارًا بين القنوات التليفزيونية التى تتراوح من ثلاثين وأربعين

محطة وبين VCD، DVD، LD . وفى عين فوشيدا حتما لا توجد أرواح بل ما يوجد ما يجعله مرتاحًا، وسعيد فهناك خادم يحقق رغباته بصورة كاملة و يخدم إرادته بكل إخلاص. وهذا الخادم يتحكم به ويمتعه من خلال الخدمة والاهتمام.

إن ثقافة الاستنساخ الآلى تجعل الإنسان يشعر بالارتياح، وتجلب له السعادة، لكن هذا الارتياح وهذه السعادة إنما هى ارتياح وسعادة مخادعان، وعلى من يحصل عليهما أن يدفع ثمن ذلك روحه وعينيه، إنها تبتلع " المحيط الداخلى" للإنسان، وتجعله بحيرات، ثم تجعله يجف ، حتى يصبح صحراء. وهذا يتفق مع ما قاله أحد المغنيين : " أعطنى نظرًا ثاقبًا، لأفهم هذا العالم الفوضوى" . وما نفتقده نحن الآن هو بعد النظر هذا .

وملخص ما سبق ، أننا نرى أن الثقافة الجماهيرية المنتشرة بصورة كبير تجعل الروح المعقدة والغنية تتحول إلى ضحلة وبسيطة، كما تجعل رؤية الإنسان قصيرة. وتجعل داخل الإنسان الذى هو أكبر من الأرض وأوسع من المحيطات وأعمق من السماء يبعد عنا ويتركنا، ليصبح تاريخًا بعيدًا للإنسان، كما يجعل الإنسان كالأسطورة التى لا يمكن الوصول إليها.

إن الثقافة الجماهيرية المتمثلة فى التليفزيون، إنما تضعف من تأثير وقوة المسرحية، وتجعل الجهود والمحاولات فى انتعاش المسرحية أشبه بدونكى شوت فى حربه لطواحين الهواء.

فى هذا الجو من الثقافة الجماهيرية، فإن الفقر الذى حاق أفكار الموضوعات الإبداعية وجفاف المحيط المتزايد يومًا بعد يوم أدى إلى تفاقم المشكلة ووضع المسرحية فى مأزق حرج.

وما نحتاجه الآن، أو كما قاله آمشن فى إحدى مؤلفاته المسماة " اعتمد علىّ" :
وإن الإلتزام بالسمو والبساطة فى الحياة، واتباع الروح التى بداخلك ربما يجدد الإبداع ليخرج لنا عالمًا لم يوجد من قبل.

وهذا معناه أن التقيد ببساطة وعلو الحياة، واتباع الإنسان لروحه وآحساسيه"، وهو طريق ابداع ثقافة حقيقية وخلق إنسان حقيقى.

وفى رأيى، إن المسرحية هى الطريق الذى يؤدى لهذا الهدف، فالصفة الأساسية للمسرحية تكمن فى أنها الوجه الآخر الثقافة، أما الاستمتاع مبدأ وينتهى عند حدود الوضعية الشخصية.

فى فترة العصر الذهبى للقنوات التليفزيونية، نحن نسير مع قنوات التليفزيون، لنصل إلى " ضفة ذهبية"، ونستمتع باللعب والمرح فى البحر وعلى الشاطئ فنستمتع باللهو الموجود على الشاطئ و فى البحر.

إن الاستمتاع بالمسرحية يشبه الرجل العجوز الذى كتبه ايمنويل وتصرفاته مع البحر ، هو التواصل بين " العجوز" ، "والبحر" فى ظروف محددة وصراعه مع المتاعب فهو عجوز وحيد فى البحر الواسع، هو بطل من نوع مختلف ومن خلال التواصل، استطاع العجوز والبحر أن يصلا إلى توافق. لقد استطاع سانتياجو من خلال قربه من البحر بل قربه من نفسه الحقيقية، أن يكون مع البحر أسرة متكاملة، وفى هذا الوقت استطاع أن يجد السعادة التى لا يمكن وصفها. وفى وقت الاستمتاع بالمسرحية، نجد أن الأسباب واحدة، فمن خلال التواصل والعرض العميقين للنفس ، ومن خلال الفهم والإدراك للطرفين المتواصلين ، والجمع بينهما، يمكن الحصول على السعادة المشتركة .

إن التواصل هو القلب والروح، هو الانسجام الكامل بين الطرفين، هو إمكانية الحصول على قلب مبتسم، هو تآلف الأرواح، إنه حتماً ليس الإذاعة أو التوعية البسيطة . لقد قال المفكر مارتن بوب فى " أنا وأنت " : "إن الأشخاص الحقيقيين دائماً ما تتلاقى " و حتى يحدث هذا التلاقى علينا الاستعداد الايجابى،تماما مثل آمشن فى طلبه للتقيد ببساطة و علو الحياة تماما مثل احترام الروح الداخلية هكذا فقط يستطيع الإنسان أن يقترب من نفسه بصدق، وفى الحقيقة هكذا فقط يتفق الإنسان مع نفسه . كما قال مارتن بولو .

" أنت، تتقابل معى عن طريق الروح، وأنا لا أكتشفك من خلال البحث . ورغم أننى لم أكتشفك، لكن الحقيقة أن" نفسى" قد تآلفت مع " نفسك"، وأن هذا التآلف نتيجة للصفات المشتركة الموجودة بيننا، وحدوث هذا التواصل، إنما هو نوع من المصادفة البحتة.

الفصل الثالث

موضوعات الإبداع من خلال أشكال متغيرة للثقافة

إن الفقر فى موضوعات الإبداع المسرحى وأطراف المسرحية، والضعف فى الأجهزة الإدارية للمسرحية وأجهزة النشر، قد كون نقيصة هامة عند كتاب المسرح.

١- غياب كتاب المسرح

بعد الفحص والتدقيق حول أوضاع الموضوعات الممتعة للمسرحية فى التسعينيات، فلننظر إلى أحوال موضوعات المسرح فى التسعينيات.

أولاً: غياب كتاب المسرح.

فى التسعينيات وفى مراحل تطور اقتصاد السوق ، ولأن المسرح قد اتجه إلى ناحية المجتمع ، فإن الكثير من كتاب المسرح فى تضميدهم لكثير من المنتجات الاقتصادية،قد هزوا القواعد السلوكية للحياة، وفقدت بذلك تصرفاتهم الاتزان.

وأصبح الإصرار على إبداع الأعمال المسرحية لا يضمن إصلاح الحياة الشخصية، ودفعت الصعوبات الموجودة بالكثير من كتاب المسرح لأن يبتعدوا عن المسرحية. ومن أجل البقاء والحصول على الرزق، تحول المخرجون والممثلون للعمل فى السينما أو التليفزيون، حتى إنهم أيضاً عملوا فى التجارة، وأدى ذلك جميعه إلى غياب كتاب المسرح فى التسعينيات.

"إن أحد المسارح فى فترة عنفوانه كان لديه اثنا عشر كاتب سيناريو و خمسة مخرجين، أما الآن فقد تفرقوا حتى الممثلين ذوى التأثير الكبير والموظفين فقد اقتربوا على عام "بلا ملامح" والقليل منهم الذى إشترك فى عمل مسرحى أو صعد خشبة المسرح" .

إن مسارح فن الشباب فى الصين فى الثمانينيات كانت تعرض أكثر من مائة مسرحية، وفى عام ١٩٩٦ عرضت فقط حوالى ثلاثين مسرحية ، أى أن معدل عرض هذه المسرحيات لم يصل إلى ١٪.

فغياب الكتاب يرجع إلى وجود القلة المتبقية تلك ، كما أن وجود أشخاص مناسبة يرجع إلى عدم كفاية قوة الفن ومفهوم الفن وهذا ما كونه عبر التاريخ.

فى بداية التسعينيات، فى بداية فترة تحول المجتمع، كان الكتاب فى وضع حائر ومرتبك، وفقدوا العزيمة على العمل. وفى ذلك الوقت، فإن النمطية والتجريدية التى كانت ملفوظة فى مرحلة بداية الفترة الحديثة. والمسرحيات الدعائية والموجهة البسيطة والمزيفة، قد عادت من جديد لتحصل على وضع مزدهر. وقد عادت المسرحية من جديد للمقولات السياسية التى كانت قد تركتها على مر التاريخ، وعبرت عن اتجاه استكشاف المسرحيات فى الثمانينيات وأصبح ما يظهر على المسرح العودة إلى الواقعية المذاهب الوهمية التى قد تم تحطيمها فى الثمانينيات وتوقفت فجأة طريق الإبداعات المسرحية الذى بدأ فى الثمانينيات وحتى بداية التسعينيات، وابتعدت عن المسرحية الصينية عناصر هامة ردة تاريخية عجيبة.

وفى فترة من الفترات اكتظت المسرحيات فى أعياد الفن والمسرح، وتضمنت موضوعات اجتماعية متعددة أو موضوعات الساعة: مثل معارضة الفساد والتغنى بالنزاهة، مقاومة الفيضانات والإنقاذ من الكوارث، الانتهاء من نوبة عمل العمال،فقر الريف وبناء جيش من العلوم و التكنولوجيا ،تعليم الجودة و وحدة القوميات و غيرها. الكثير من الأعمال وأصبح الشكل الفكرى أكثر قدما وزاد التوجه إلى نوعية أقنعة أوبرا بكين، وأصبح يشبه " الإطار الإعلامى " أو " التقارير الإخبارية". ووجد فقط " موضوع حديث العصر " دون " الحديث الشخصى" للفنانين ، ووجد فقط عرض بسيط بدون عرض روحى متعدد الدرجات، فزاد من صعوبة جعل الناس ترى الشئ الذى يظهره الانعكاس الروحى للأديب فى عالم المشاعر وعالم الحياة المعقدة.

وفى ظل الظروف القاسية لغياب الكتاب، أصبحت عقبة الإبداع المسرحى هى المشكلة البارزة فى الأعمال المسرحية فى التسعينيات.

وما يقصد بعقبة الإبداع المسرحى هو الانطلاق من الفاهيم النظرية نحو الإبداع المسرحى، وليس الانطلاق من الحياة، والاهتمام بالتنوير على حساب الجمال الروحى، والذى أدى فى النهاية إلى أعمال حرفية.

ولننظر إلى أحد الأعمال المسرحية:

مسرحية "رفقاء السفر" كتبت المسرحية عن الفتاة خى خوا وهى فتاة قروية من خى نان وهى تسافر إلى مقاطعة شان شى لتحقق رغبة أهلها فى الزواج من أحد أبناء قريتها والذى يعمل مديراً هناك، ولكن فى طريقها إلى شان شى ، ذهبت إلى سرية عسكرية على حدود التبت لتشاهد خطيبها السابق الذى تحبه

وتشتاق إليه وهو تشينغ تيه جو وهو قائد السرية. وفى أثناء أعمال الإنقاذ تأثرت خى خوا بموقف تشينغ تيه جو الذى خاطر بحياته من أجل انقاذ أبناء قومية زانغ من العاصفة الثلجية التى اجتاحتهم، وقررت أن تبقى معه وتتزوجه. كما كتبت المسرحية عن شياوشون وهو مساعد السائق الذى التحق بالجيش منذ عام وهو ابن وحيد لأحد أثرياء المدينة، وكان ينوى الذهاب للجيش للتبرع بالمال ولم يكن يتخيل أنه سيتم توزيعه على السرية التى تذهب إلى العاصفة الثلجية، وفى البداية كان متزمرا، ولكنه فى اللحظة الحاسمة خاطر بحياته ضحى حياته وهو سعيد. كما كتبت عن ما أى يانغ وهو ضابط كان قد عمل فى هذه المنطقة لعشر سنوات، وبعد دخوله المستشفى ، كان كل ما يفكر فيه هو سلامة الناس . كما كتبت عن جاو جون شينغ وهو ابن قائد بأحد المناطق العسكرية الفرعية. وكيف تجاهل نصائح والده وصديقته وأصر على دخول الجيش وذهب إلى التبت، ليحقق حلمه البطولى فى حماية الحدود. إن القصة السردية للمسرحية حدثت فى طريق سفر كل من خى خوا وجاو جون شينغ وشياوشون وما إى يانغ حيث سافروا سوياً إلى التبت، وكيف أنهم بذلوا الجهد فى أعمال الانقاذ، والتناقضات الآتية من كل اتجاه كلها من أجل التغيير .

ولننظر أولاً إلى خى خوا . إن شخصية خى خوا تثير فينا التساؤل هل هى شخصية حقيقية أم لا ؟ . فهى خطيبة تشينغ تيه جو ، وبينهما تفاهم متبادل، ولكن لبعده عنها وسفره إلى التبت وعمله العسكرى هناك ، لم يستطيع الاتصال الدائم بها، وزادت فترة الخطوبة، وإنه فى خلال عامين (رغم أن العامين ليسا بفترة طويلة، فكيف لم يصمد الحب فى هذه الفترة القصيرة أمام العقبات؟) لم يكن أمامه سوى التعبير عن حبه بالرسائل، مما جعل خى خوا تمرض، ولم يكن

فى استطاعة تشينغ تيه جو العودة لرؤيتها، بل كان يرسل لها بعض المال فقط، لذا أراد والدها أن يزوجها من شخص آخر، وهذا دعى خى خوا لأن تتذمر من تشينغ تيه جوا. وفى طريقها للزواج، تذكرت خى خوا تشينغ تيه جو، وركبت مع سيارة إحدى الفرق العسكرية لتذهب إلى التبت وتراه.

وما يُشعر الإنسان بالحيرة، وبالرغم من وجود هذا الحب، فلم كان على خى خوا أن تتزوج من شخص آخر؟ فهى فتاة ريفية من خى نان تذهب للزواج فى مكان بعيد جداً وهو شان شى ، وهل كانت خى خوا ستفعل ذلك إن لم تكن هناك معرفة حقيقية بالطرف الآخر فى الزواج، وإن لم يكن ذلك عن طيب خاطر؟ إن هذا ما يجعل الإنسان يشعر بعدم الفهم. (ففتاة ريفية، تذهب لتتزوج وحدها بدون أن يرافقها أحد لتوصيلها، فهل وصل المجتمع الصينى من التحرر إلى هذا الحد ؟ أم أن الفقر فى الريف هو الذى وصل إلى هذا الحد ؟ إنها درجة تدعو إلى الشك، وفى الوقت نفسه، فإن تشينغ تيه جو وهو الريفى الذى دخل الجيش ، واستطاع فى عامين أن يصبح قائد سرية (وهذا تنقصه الثقة فكيف له أن يدخل الجيش بعد تخرجه من الجامعة و من الدراسات العليا، إن هذا حتما لا يمكن) و الحديث فى المسرحية عن الصين فكيف يقرر الأهل بانفسهم فى مسألة الزواج، وهل فى حياة الأهل حقاً هذه القوة الخارقة ؟ إن هذا يدعو للشك أيضاً. ويجعلنا نستعير استعارة الكاتب، لكن بعد ذلك قررت خى خوا أن تبقى فى التبت وتتزوج من تشينغ تيه جو(وقد أخذت هذا القرار قبل أن تقابله فى المعسكر قد تحدثت معه فقط عبر الهاتف) وهذا القرار الذى اتخذته خى خوا بنفسها، أليس هذا متناقضا مع ما قد استعرناه من الكاتب؟ ، يبدو أن الكاتب فى رسمه لشخصية خى خوا قد ترك آثار الإبداع الواضحة، والتى تُظهر استعارة لا يمكن تعديلها.

ولننظر إلى جاو جون شينغ هذه الشخصية. فإذا قلنا بأن خى خوا لا تقنع الناس، فإن شخصية جاو جون أيضاً كذلك، فهو ايضا لا يأتى من عالم حقيقى. ولكن يأتى من مفهوم الكاتب، لذا يفتقر إلى الشعور الحقيقى. إنه ابن جاو بين يوان وهو قائد إحدى السريات فى منطقة التبت، وخريج إحدى الجامعات، وكانت شى زانغ تمثل له الإغراء، فلم يكن يعرف معنى " ضابط الحدود " أو " محارب الهضاب" اعتمد على أمله فى الاندفاع والانفعال، واعتمد على كونه الجيل الثانى لأحد الضباط، وإنه يجب أن يرث عمل والده، وأن يذهب للحدود لصقل نفسه، وتحقيق الإنجازت. ولم يهتم بنصائح صديقته شاشا، أو بمعارضة والده، وذهب إلى التبت .

ولكونه ابن قائد فقد تحقق حلمه، بل إنه ذهب للتمرن فى كل الرحلات الميدانية على الحدود، وقد وافق على ذلك ضابط كبير فى القيادة السياسية. إنه صورة الجندى الممتلئ بالروح الطفولية، وشخصية تفتقر إلى الغنى الداخلى، وكان الدافع من ذهابه إلى التبت يتمثل فى استجابة لنداء ضباط الحزب، فى الذهاب للمناطق النائية والحدود للدفاع عن الوطن. إن مطالب الأمة وإرادة المجتمع أصبحتا إرادته الخاصة، وأصبح جاو جون شينغ هو حامل المبادئ. وفى المسرحية، لم يتوقف الكاتب عن استخدام كلام الشخصيات فى استنتاج حسنات جاو جون شينغ، وأخذ يجرى كشفًا للمفاهيم مرة بعد أخرى، مما أظهر عدم ثقة الكاتب فى رسم صور الشخصيات، حتى إن الكاتب نفسه قد يشعر بحقيقة نقص هذه الصور.

ويرى كاشير " إن المميزات التى يمتاز بها الإنسان تكمن فى غنى فطرته وطبيعته، وتكون دقيقة ومتنوعة ومتعددة" .ويجب أن نقول إن ما تفتقر إليه

الشخصيات ، هو التعقيدات والغنى الروحى الذى يجب أن يمتاز به الإنسان ذو الشخصية، و" إن هؤلاء الرجال والنساء تجاه اكتشافهم للحياة، وتفهمهم لها أو معرفتهم بها وإبداعاتهم وإيمانهم ، لا يعتمد على التمتع بالمادة، أو المزايا فى الثروة والشهرة، أو السعادة الشخصية كأساس، بل يعتمد على ما هو موجود فى الحضارة المعنوية المادية وما تكونه الفائدة الشخصية وفائدة الأمة، وما تشكله حياة الأمة ونوايا الوطن . وما تمتد إليه البيئة الواقعية وعالم المستقبل، بل أيضاً أن يصبح مفهوم الحياة الذى يوحد بين المادية التحليلية والمادية التاريخية هو اتجاه طريق الحياة لشخص فى بحثه عن الحياة، و إحساسه نحوها ". لتصبح مصالح الجماعة هى هدف الفرد، ولتحل مطالب المجتمع محل المطالب الشخصية. وحتى تصبح المسرحية صورا تتحدث، علينا الاعتراف بأن مهمتها ثقيلة، حتى تستحق أن تصبح عملاً يقوم فى ظل تنظيم العنصر الإبداعى لتقديم المفاهيم، فالبعد عن الحقيقة و وجود صورالشخصيات المؤثرة. وللتعبير الكامل عن حياة المفاهيم للسلوكيات الموجودة و المتبقية فإن الاستخدامات التى اختارها الكاتب فى تشكيل الأحداث الداخلية للمسرحية كانت تفتقر إلى المنطقية الموضوعية الحقيقية، لذا فإن " عكس الحياة" لا يمكن أن يرضى الناس، بل لا يمكن أن يمس تفاصيل الحياة، أو يكشف عن الحقيقة الجوهرية لها. لذا فإن هذا النوع من المسرحيات وبعد حصولها على الجوائز تموت ولا يمكن أن تصبح شيئا مرة أخرى. وما يجب أن نشير إليه هو أن المعالجة البارعة فى إخراج هذه المسرحية تكمن فى معالجتها لنقاط الضعف والثغرات الموجودة أثناء كتابتها، مثل استخدام وسيلة المونتاج فى التبديل المرن للزمان والمكان، والاستخدامات المتنوعة فى الإضاءة ، والتوزيع الرائع للموسيقى وغيرها، فكل ذلك عالج ركاكة العمل، وجعل مشاهدة العمل على المسرح أفضل من قراءته، وظهور هذا النوع من

المسرحيات فى التسعينيات قد رفع من مستوى استمتاع المُشاهد، ولكن لا توجد طريقة ما يمكن من خلالها جعل الشخصية تعبر للجمهور عن مكنوناتها الداخلية. كما أن ضعف موضوع العمل، جعل الجمهور لا يصل إلى المادة غير المرئية للمسرحية أثناء استمتاعهم بها.

إن مسرحية "العبور فى مركب واحد " للكاتب وو تشانغ تسى بها نفس هذا القصور أيضا . فالمسرحية من خلال الوصف الدقيق للأحداث الصغيرة للحياة اليومية، عبرت عن دعوة لزيادة التسامح بين الإنسان والآخر، وزيادة التفاهم بينهم. وفى المسرحية زوجان هما ليوتشيانغ ومى ينغ كانا يعيشان فى نفس المنزل سوياً مع المدرسة فان وهى مدرسة متقاعدة للمرحلة الابتدائية، وهو ما يطلق عليه اسم " الأسرة المتحدة" ، ولقضاء لوازم المعيشة اليومية كان يصعب تجنب الاحتكاكات الصغيرة. لذلك فقد عمل الزوجان من أجل أن تغادر المدرسة فان الشقة، ولتحقيق هذا الهدف و هو أن تصبح الشقة لهما وحدهما، نشرا إعلان زواج للمدرسة فان سراً وهى لم تكن قد تزوجت من قبل . ولقى هذا الإعلان تجاوب الجد جاو و هو قبطان قارب على التقاعد . ومن خلال التواصل معا حملت المدرسة فان مشاعر جميلة تجاه القبطان جاو ولكن لتحفظها رفضت المدرسة فان هذا الزواج . أما ليو تشيانغ فقد اختلف مع مى لينغ بسبب ظهور شوى زى الذى كانت تربطها به علاقة قبل الزواج ووصلت الأمور بينهما لأزمة عاطفية .

أما مى لينغ ومن أجل الحصول على المال، كانت ستمارس التجارة مع شوى زى ، مما أثار غضب ليو تشيانغ، وتشاجرا حتى وصلا لوضع قريب من الانفصال. ونصحهم الجد جاو من خلال مأساته التى كان سببها طلاقه لزوجته، ودعاهما

للتفكير بعمق فى ما هو "أكثر شى فى عمر الإنسان يستحق إلى التدقيق والحساب والوزن" . وفكرا بعمق فى تاريخ حياتهما، سواء كانا زوجاً وزوجة أو جيرانًا، " فما جمعهما هو القدر ، ليكونا رفقاء فى نفس المركب".و عندما فكرت المدرسة فان مرة أخرى وغيرت رأيها وقررت الموافقة على الارتباط بالجد جاو، واشتاقت لعودة سفينته، فارق الجد جاو عالم الأحياء.

إن هذه المسرحية قد عبرت عن الخلافات بين الجيران والظروف الطبيعة ، وحب الغسق والخلافات بين الزوجين وأيضاً نصائح شخص مجرب للشباب وغيرها من الأمور، بل أخذت العظة من "تمر بنا نفس السفينة مائة عام و ننام على نفس الوسادة ألف عام" .وأثارت موضوعات ضرورة وجود التفاهم والتسامح بين الناس. أما عن الشخصيات فى المسرحية، فهناك أحد الآراء يقول، " لقد بنى الكاتب التناقض بينهم بعناية شديدة . ومن خلال وصف الأوضاع القائمة بينهم وتحليل اتجاهات قيمهم، ليس فقط بكشف القضية الموجودة بين الشباب أو بين الكبار أو بين الشباب والكبار معا وهىً كيف يمكن لهم أن ينسجموا سويا، ومن خلال تساؤلات معنى الحياة لديهم، مر بعمق على الموضوعات الاجتماعية وفلسفة الحياة فى كيفية تعامل الإنسان مع المصير ومع الحياة، وكيف يمكن الوصول للانسجام بين الإنسان والآخر وبين الإنسان والبيئة وغيرها من الموضوعات". كما قال أحد النقاد : " فى هذه المسرحية لم يعلق الكاتب على شئ باجتهاد، فالشخصيات كلها بها صفات معقدة جميلة ومختفية. وإن الكاتب تذوق فلسفة الحياة بإبداع ، كما أن الانعكاس فريد وبديع، والعاطفة شديدة التأثير وبها علو وارتفاع". وإن كلام النقاد هذا معقول وواقعى.

لكن هناك تفاوت كبير بين تقديم مخرج لهذه المسرحية ومتطلبات المسرح وبين النص الأصلى المعتمد على النفحات الشعرية. فالمخرج قد قال فى "مذكرات اخراجية لمسرحية " و العبور فى مركب واحدة " : " لكى تجعل العمل يحتوى على الصفة الفلسفية الطبيعية، فلا يمكن أن نقحم الفلسفة فى كل مكان به ، ففى الوصف العميق للقصة يجب أن نضع الوعى فى اللاوعى. ليجعل المتفرج يستعيد بذاكرته بطبيعية، ليدرك سبب الحياة . وإن تقليل الفلسفة سيجعل العمل ضعيفًا، وواهنًا، و سيجعل المتفرج يفرح بترك استرجاع الماضى". والصور نفسها أوعلى خشبة المسرح قد أظهرت بعض الأنواع من الفلسفة، فالحبكة هى أن تحدث هذه الفلسفة بتلقائية، وليس بالإضافات هنا وهناك، وهكذا ، يمكن للمسرحية أن تنجح، كما يمكن أن تتناسب مع الإبداع الفنى. ويمكننا من خلال أمثلة إبداع فنى كثيرة سواء كانت قديمة أو حديثة صينية أو أجنبية أن نصل لهذه النتيجة، ولكن ما يدعو للأسف أن مخرج مسرحية "والانتقال فى السفينة " سيجعل الوصف الطبيعى والتأكيد على الفلسفة وضعاً مقلوباً. فقد أكد فى " مذكرات إخراجية لمسرحية (العبور فى مركب واحدة)" :

"إن العبور فى نفس السفينة لمائة عام و النوم على نفس الوسادة لألف عام هو قول مأثور فى الصين، تقريباً يمثل جزءًا من المبادئ الأخلاقية للقومية الصينية،و أنا أحب هذا المثل ، وسوف أبالغ فيه ، وسأجعل المتفرج فى العصر الحديث يتقبل مفهوم الأخلاق هذا ، سأجعل الناس يشعرون بأن هذا هو مفهوم الأخلاق الجميل، يمكن أن ينقى جزءًا من الفكر . ولأن الصين الآن قد دخلت فى فترة تغير كبيرة، وهى الفترة التى تحول فيها الاقتصاد المخطط إلى اقتصاد السوق ، فهناك الكثيرين ممن يشعرون بالحيرة والتشويش وعدم الفهم. والمنافسة تجعل

الناس تحتك ببعضها البعض و يعتقد كل طرف أنه على صواب، كما تؤدى لعدم وجود نتيجة مفيدة، والصراع الدائم يجعل الفضاء الذى لم يكن واسعاً أصلاً أكثر صغراً وأكثر معاناة. وإن العواصف التى مرت بالصين فى عشرات السنين، تجعل الناس فى أمس الحاجة إلى بيئة هادئة ومنسجمة ! فالجميع مسرحية واحدة ومسرح واحد و منطقة واحدة ، حتى نصل إلى صيننا، فإن القومية الصينية فى أمس الحاجة إلى " العبور فى مركب واحدة " !

إن تفكير الكاتب والمخرج غير متطابق ، وظهر بينهما تضاد واضح ، فالمخرج قد أكد على التعليم . وتجاهل الجمال، وفى المعالجة المسرحية أظهر مفهومًا واضحًا، سيجعل الكاتب فى كشفه للنفحة الشعرية للحياة يعمل كمثال فى شرح مفهومه الشخصى .

وإذا قلنا إن مسرحية "رفقاء السفر" لا يمكن بأى طريقة أن تعرض كلام المحيط الداخلى للشخصيات من خلال رسم الشخصيات، فإن مسرحية "العبور فى مركب واحدة" فى عرضها المحيط الداخلى للشخصيات تعد أيضاً نهرًا صغيرًا ينساب بخفة .

ومثل هذه المسرحيات " رفقاء السفر " "و العبور فى مركب واحدة" ، قد ظهر كثيراً فى التسعينيات، وبتعبير آخر يمكن أن نقول إن الإبداعات المسرحية الكثيرة فى المسرحيات الصينية فى التسعينيات هى مثل هذه القائمة من المسرحيات وتفتقر لما كانت عليه المسرحيات فى الثمانينيات من قوة تؤثر على الناس ، بما تحتويه من مطالب فنية واضحة .

وهناك أسباب كثيرة لظهور هذا الوضع،و هذه النتيجة ولكن أهم هذه الأسباب هو ضعف الموضوعات الإبداعية.

وإن ماركس فى شرحه للسحر الخالد الذى يمتاز به الفن اليونانى، يرى أن الفن اليونانى يأتى من خلال التصور والتخيل ليأتى بحقيقة طفولة البشرية، بل يرى أن هذا هو السبب الأساسى فى جعل الفن اليونانى يمتاز بالجاذبية الفنية لفترة طويلة. وأشار ماركس : " إن الإنسان البالغ لا يمكن أن يتحول إلى طفل مرة اخرى ، وإلا سيتحول إلى شئ بسيط . لكن طبيعة الطفل ألا تجعله يشعر بالسعادة؟" ويمكن أن نرى فى وجهة نظر ماركس أن الأعمال الفنية بها ملامح روحية تعكس بواقعية ملامح العصر ، وتصور بواقعية الإنسان فى فترة تاريخية محددة.

وكانت الأعمال المسرحية فى الصين فى التسعينيات تفتقر إلى الأعمال التى ترسخ جذورها فى تربة الحياة الواقعية، وتهتم بالأوضاع القائمة الحقيقية والتجارب العاطفية الحقيقية، بل تحفر وتنبش فيها بواسطة الحماسة والتخيل. ما تفتقر إليه حقاً هو الهزة التى يمكن أن تحدث فى قلوب الناس بسبب ذلك. وكانت هذه الأسباب سبباً فى وجود العقبات فى الموضوعات الأساسية الإبداعية والغياب القوى للكتاب.

٢- عيوب النظام

إن الموضعات الأساسية للأعمال تفتقر للغنى فى قدرة التخيل الإبداعية، كما تفتقر إلى الوصف الحقيقى لملامح العصر، وهذا أيضاً هو ما تقرره الظروف الحقيقية لنظم الإدارة ونظم الإنتاج المسرحى فى الصين حالياً.

إن الصين تستخدم آكثرعدد فى العالم من مجموعات العرض المسرحى المتخصصة وفنانى المسرح . ودائماً ما يقوم الناس الان بإجراء وصف " النظام الداخلى " فى المجموعات المسرحية المتخصصة الوطنية . إن " النظام الداخلى " يمتاز بصفات صينية واضحة، وهذا لا يمكن تخيله فى باقى العالم كما لا يمكن أن يكون موجوداً أصلاً فى غيرها من الدول.

وبسبب أسباب تاريخية، فإن العاملين فى " النظام الداخلى" ، لا يستخدمون فقط أجورهم وبيوتهم ومكافآتهم بل أيضاً بعد دفع مصاريف الإدارة يدفعون ثمن الرخصة لتقديم العرض . لذا فى الوقت الذى تحتاج فيه المجاميع إلى تأليف مسرحية وإخراج مسرحى وممثلين للتدريب حتى يستطيعوا الاشتراك فى المواسم الفنية والمسرحية، فإن كتاب المسرح لا يمكنهم عدم المساعدة، بل والحصول على جوائز، وهذا يعنى تقديم إنجازات للمجموعة والمنطقة والمدينة والمقاطعة بل البلد كلها، والنقطة الهامة تقديم الخدمات لكل الجهات، وهكذا لا يمكن أن يكسبوا شهرة فى نطاق محدد، بل يمكنهم الحصول على الألقاب والعمل والربح المادى وما الضرر من ذلك. حتى إن موضوعات المسرحيات وتصوير الشخصيات بل وحتى عدد الجماهير، أو هل يمكن أن يلقى العمل حب الجماهير أم لا؟ فكلها أشياء لا يفكرون فيها .

كتاب المسرح الذين يتبعون هذا الموقف بل ويتمنون إمكانية الحفاظ على الظروف الحالية للمسرحية الآن ليسوا قليلين، وهم يعملون بالتيار الرئيسى القائم على "الأدب ينقل الطريق" فى الأعمال المسرحية زات "الإيقاع الرئيسى" وإذا قلنا بأن الأعمال المسرحية التى كانت موجودة قبلاً ولها موضوعات " اللحن الرئيسى " تواجه عراقيل للتطور بسبب وجود قيود على الأفكار الرئيسية

والمفاهيم، قد تم هجرها من الجمهور، أما الآن وبعد ظهور إغراء "المجاميع". فقد زاد إعجاب الموضوعات الرئيسية للمسرحيات بهذا النوع يوماً بعد يوم.

وهذه الأعمال المسرحية بالرغم من تفوقها فى المهارات الفنية والتكنولوجية على خشبة المسرح على المسرحية المحددة الموضوع السابقة . لكن لا يمكن أن نأمل فى أن هؤلاء الفنانين يمكن أن يبحثوا فى عمق الإنسان وينهوا المهمة المقدسة " لثورة الإنسان " والمسرحية وبوصفها فن ، ستبقى تلهث ويصعب أن تحيا فى الفجوة بين هذه الموجه الاقتصادية للمنتجات ومسرحية" الإيقاع الرئيسى" التى تغير شكلها " .

الباب الثانى

تحليل الإبداعات المسرحية فى التسعينيات

الفصل الأول:

حياة المدينة: مكان لإنتقاء الموضوعات المسرحية

فى التسعينيات، كانت حياة المدن هى الموضوع الرئيسى الذى تناولته معظم الأعمال المسرحية، حيث استوعبت الأعمال المسرحية أفكار السابقين من ناحية، كما أحدثت بعض التغييرات على لغة المسرحيات من ناحية أخرى، مما أدى إلى ازدياد عدد محبى فن المسرح من أهل المدن فى ذلك الوقت.

يمكن إيضاح التغير الذى طرأ على الأعمال المسرحية فى التسعينيات بصورة أفضل عن طريق إجراء مقارنة بين الأعمال التلفزيونية والأعمال المسرحية وقتها.

بخلاف الأعمال المسرحية، تطورت الأعمال التلفزيونية فى التسعينيات وارتقى مستواها الفنى بصورة ملحوظة. ومثال ذلك مسلسل "يد بيد" و"الحياة السعيدة لتجانغ دا مين الثرثار" و"لن أكن جاهلا أبدًا" وغيرها من المسلسلات التى حازت على إعجاب وتقدير الجماهير، حيث كونت لها جمهور ذو فكر ونظرة جديدة، مما أظهر المستوى الفنى الراقى الذى تقدمه هذه المسلسلات.

ويرجع سبب نجاح هذه المسلسلات إلى أن المؤلفين قاموا بالتركيز على النفس الإنسانية وثبر أغوارها من خلال الشخصيات المسرحية، وهذا بالتأكيد على معنى الحياة للإنسان العادى من خلال عنصرى الصدق والكرامة، مما جعل الأعمال التلفزيونية تنبض بالحياة التى نعيشها من خلال التجارب الإنسانية التى يمر بها الأبطال، وبذلك أظهرت المسلسلات مشاعر فريدة ونادرة من داخل حياتنا اليومية.

ومن خلال النقاط التالية سنحاول إظهار مقاييس الجمال التى صنعتها هذه الأعمال التلفزيونية، وهذا قد يساعدنا فى إيجاد ما قد يساعد فى تطوير فكر العمل المسرحى:

أولاً، يجب على الأعمال أن تتناسب مع العصر، وأن تعرض الحياة الواقعية وتعرض هموم وأفراح الطبقة المتوسطة بالمجتمع. لقد استقت هذه الأعمال موضوعاتها من الحياة المعاصرة ومن قلب المدينة، حيث تظهر حياة المدينة برتمها السريع، وشخصيات هذه المسلسلات ما هى إلا شخصيات نعرفها وتعيش معنا فى حياتنا العادية، وهى تظهر مشاعر الطبقات الدنيا بالمجتمع، مما يجعل الجمهور يتفاعل مع شخصيات العمل إلى درجة كبيرة. فمثلاً مسلسل "الحياة السعيدة لتجانغ دا مين الثرثار" يرسم صورة للمجتمع المعاصر ولشخصية تجانغ دا مين عن طريق التركيز على الطبيعة الخيرة للإنسان، مما جعل من جانغ دا مين وأسرته موضوعا يفرح أهل بكين أوقاتًا ويبكيهم أوقاتاً أخرى. تجانغ دا مين هى شخصية من الطبقة الشعبية، والطريقة التى استخدمها الكاتب فى تأليف الحبكة الدرامية للعمل هى الطريقة التقليدية فى تجسيد المهرج الشعبى، وقد جعلت دموع تجانغ دا مين وضحكاته الناس تتفاعل بقوة مع العمل، كما أن طيبة قلب الشخصية وبساطتها أثرت فى الجمهور بشكل كبير.

ثانيًا، تصف هذه الأعمال تطورات الأوضاع واتجاهات تطور النفس البشرية بموضوعية تامة. والموضوعية هى طريقة التفكير التى تتخلى عن الأحكام الأخلاقية القيم البسيطة السابقة، وتبدلها بقوة إنسانية مفعمة بالمشاعر والأحاسيس. وقد صورت هذه الأعمال العلاقات الإنسانية بين الشخصيات بصدق وعمق، كما نجحت فى تصوير المحركات النفسية وما ينتج عنها من سلوك

للشخصيات وما ينتج عن ذلك من علاقات جديدة بينهم. فى مسلسل "لن أكن جاهلا أبدًا" شياو تونغ بن هو طالب جامعى ذو نفس صافية وعلى درجة عالية من الثقة بالنفس ويتمتع بصحة جيدة، وقد تحول بالرغم من ذلك إلى مدمن مخدرات. كان شياو تونغ بن يبحث عن الحب الصادق، وفى رحلة بحثه انضم إلى أشخاص لا يشعرون به ولا يبادلونه الحب. ويتضح من تكوين شخصية شياو تونغ بن تواجد الكثير من العناصر الإنسانية فى آن واحد، مثل: العدالة والخير، العقل والمشاعر، الالتزام والفسق، الكذب والمنافع الشخصية وحتى عنصر الشر نجده فى تلك الشخصية. وفى ضوء ما عرفناه عن تلك الشخصية حتى الآن، هل يمكننا أن نقول إنه ليس بطلاً؟ مع تغيرات الأوضاع فى العشرين سنة التى خلفت تطبيق سياسة الإصلاح والانفتاح حدث تغير كبير فى الحياة المادية والنفسية للصينيين، كما حاز الصينيون على قدر كبير من حرية التفكير، وكل هذه التغيرات يمكن أن نشاهدها من خلال التطورات التى حدثت فى تركيب شخصيات الأعمال التلفزيونية التى كونت قاعدة عريضة من الجمهور الذى تفاعل معها بصورة غير مسبوقة.

ثالثاً، الكشف عن آلام النفس، والتركيز على الشخصيات التى تعيش حياة شاقة والتركيز على الحياة النفسية للأشخاص المنبوذين فى المجتمع. وقد صورت هذه الأعمال التلفزيونية مجموعة من الشخصيات التى هى فى سعى دائم لحياة أفضل من الناحية الروحية والمادية، وركزت هذه الأعمال على المشاق التى واجهتها تلك الشخصيات فى طريق البحث عن المشاعر الحقيقية. ومن المعروف أنه إذا كان الجمال يؤثر فى الجمهور، فالآلام تؤثر فيه بصورة أكبر، أما التركيز على الأحداث السعيدة التى تنطوى فى داخلها على الأحزان يزيد من قوة تأثير

الأحداث المأسوية. وقد مر تجانغ دا مين بكثير من التجارب والاحتكاكات فى محيط أسرته المزدحمة بالكثير من الأفراد، فكانت ضحكاته التى يتبعها دموعًا حارة تعبر عن أمله فى حياة سعيدة ومستقبل أفضل، كما أن أداءه لما عليه من واجبات وطيبته وتسامحه هم تعبير حى عن جمال وقوة البشرية. وقد واجه تجانغ دا مين مشكلة الفصل من العمل والبحث عن عمل جديد، وقد عبر الكاتب عن تلك المشكلة بكثير من المشاعر الإنسانية ليركز على كرامة ذلك العامل الصغير تجانغ دا مين واحترامه لنفسه، وعبر عن معنى الحياة الأسمى عن طريق التركيز على إنسانية هذا العامل. ويمكننا القول إن تجانغ دا مين هو شخصية عادية جداً تشبه العديد من الشخصيات التى تعيش معنا فى حياتنا العادية، وفى بعض الأحيان يمكن أن تشعر بأنك أنت نفسك تجانغ دا مين. وكان تجانغ دا مين يتخطى وحده جميع مشاعر الحزن التى كانت تساوره، وكان يعتنى هو بنفسه ويتأقلم بمرونة مع التغيرات الكثيرة التى تعرض لها، مما جسد قوة الإنسان وعزيمته فى التغلب على مصاعب الحياة. تجانغ دا مين هو شخصية أثقلتها متاعب الحياة، والشخصية المعاصرة التى لديها القدرة على الصبر على الأزمات والتسامح ما هى إلا مثال حى لإنسان المدينة فى ذاك الحين.

رابعا: الممثلون بهذه المسلسلات جميعهم ذوى موهبة حقيقية وقدرة عالية على التمثيل والإقناع، وقد نجحوا فى إتقان أدوارهم بمهارة عالية تصل إلى حد الطبيعية فى الأداء.

والجدير بالذكر هو أن تلك المسلسلات اعتمدت بشكل أساسى على العنصر الإعلامى فى الانتشار، حيث لم تعتمد على البروباجندا المبالغ فيها، ويكفى أن تشاهد حلقة أو حلقتين من هذه المسلسلات حتى ترغب فى أن تشاهد جميع

حلقات المسلسل، وهذا يوضح أن سبب النجاح الرئيسى لهذه المسلسلات هو المستوى الفنى الراقى الذى تقدمه. وهذا من أكثر المميزات التى يمكن أن يأخذ بها صانعى الأعمال المسرحية فى الوقت الحالى.

ونجاح هذه الأعمال التلفزيونية يظهر لنا أن نجاح أى عمل يعتمد بالدرجة الأولى على جودة العمل ومدى تأثيره فى الجمهور ومدى تقبل الجمهور له.

ومن المعروف أن الأعمال الدرامية يجب أن تكون مرآة الواقع، وأن تتناسب مع ظروف العصر الذى تعرض فيه، ولهذا طرأ تغير كبير على المواضيع التى تناولتها الأعمال المسرحية فى التسعينيات.

فى الثمانينيات، كانت الأعمال المسرحية التى تناولت الحياة الريفية هى الأكثر تأثيراً، مثل "جو أر يه يتحول إلى قديس" و"مذكرات عن منبسط شجر التوت" و"الفراشة"، وجميع هذه الأعمال تدور مواضيعها حول الحياة الريفية، وهى ليست متشابهة فقط فى طريقة اختيار المواضيع، وإنما هى متشابهة أيضاً فى الذوق الفنى العام.

فى التسعينيات، تغيرت المواضيع التى تناولتها الأعمال المسرحية، فأصبحت المسرحيات التى تناولت حياة المدن هى الأكثر انتشاراً وتأثيراً، وبذلك أصبحت حياة المدينة هى الموضوع الذى يجذب انتباه صانعى الأعمال المسرحية، وبذلك يمكننا أن نرى مدى الاختلاف الكبير بين الأعمال المسرحية فى الثمانينيات والتسعينيات.

من أهم ما يوضح التغير الذى حدث فى المواضيع التى تناولتها الأعمال المسرحية هو دخول شخصيات الجيران والأصدقاء فى العمل المسرحى، وبالإضافة إلى ذلك تم إدخال الأحداث البسيطة التى نعايشها كل يوم إلى العمل المسرحى، ومثال ذلك الأحاديث التى تدور كل يوم فى الشوارع والأزقة. وبذلك أصبح كتاب المسرحيات ليسوا فى حاجة إلى التعمق داخل الحياة لاستقاء مواضيع المسرحيات، حيث قد أصبح بإمكانهم انتقاء أى موقف من الحياة الواقعية ونسج عمل مسرحى فى ضوئه. تصور مسرحية "الحياة على قارب واحد" الخلافات بين الجيران والمقالب التى كانت تحدث بينهم ، وبعض الخلافات التى تحدث بين شاب وفتاة متزوجين حديثاً، وتناولت مسرحيات "الحارسة المقيمة" ، و"الزوجة الأمريكية"، و"فقاعات الحب" مشاعر الحيرة الناتجة عن الحب. و"تدريبات عاطفية" و"مشاعر منتصف الليل" تم تأليفهما على غرار" الخط الساخن" و"هاتف المحيط الأطلسى". أما " لا تأتى إلى بعد الطلاق" ألفت أيضاً على غرار"حبك صعب". و"الزقاق عند الزاوية" و"أناس من تشن خواى" و"البيت القديم" جعلت الجمهور يشعر بالنقلة التى حدثت فى مواضيع المسرحيات من الريف إلى الحضر. ومسرحية "عالم الجيولوجيا"، و"عمى من بكين" تجعلنا نعيش مع الأبطال مشاعر الحزن ومشاعر فقدان الأمل. " okيا أسهم البورصة"، و"حظوظ أسهم البورصة" ، و"تقرير نينيو"، و"المرأة الغنية" تظهر المخاطر التى يمكن التعرض لها فى السوق الاقتصادى. و"الأب" و"لقد فصلت، لا تنهار" و"أسرة العامل العريقة" تبرز الحياة الجديدة التى أصبح الناس يعيشونها فى ظل الظروف التى جدت.

إذًا يمكننا القول بأن الأعمال المسرحية فى الثمانينيات، والتى ركزت على حياة الريف، أبرزت مجموعة من الشخصيات التقليدية واهتمت بالأسباب التاريخية والثقافية التى أدت إلى ظهور تلك الشخصيات، وبذلك كان لتلك الأعمال دور الريادة فى تناول هذه المواضيع. أما الأعمال المسرحية فى التسعينيات والتى تناولت بشكل رئيسى حياة أهل المدن لم تحتوى على الشخصيات التقليدية التى وجدت فى أعمال الثمانينيات، وندرت فيها القيم السامية التى كانت تتواجد بكثرة أيضاً فى أعمال الثمانينيات، واحتوت بدلاً من ذلك على الخبرات والتجارب العادية التى نمر بها فى حياتنا اليومية، أى أنها اهتمت أكثر بسرد مواقف الحياة اليومية. وظهرت أحياناً بعض الأعمال التى ركزت على طباع الشخصيات المسرحية، مثل: "عالم البيولوجيا" و"عمى من بكين"، ولكنها أيضاً لم تفوق المستوى الفنى لأعمال الثمانينيات سواءً من ناحية عمق الشخصيات أو أبعاد العمل ككل. وإذا استخدمنا مقاييس الحكم على الأعمال المسرحية فى الثمانينيات للحكم على أعمال التسعينيات، فيمكننا أن نقول إن أعمال التسعينيات قد اكتفت فقط بعرض الانطباعات الحياتية، وينقصهاالتعبير الحى عن المجتمع، أما من ناحية الشخصيات فكان ينقصها العمق فى التعبير عن الزخم العاطفى للشخصيات. وبالطبع هذا لأن كتاب المسرحيات حينها لم يكونوا على دراية تامة بحياة المدن وما يدور فيها من أحداث يومية، ولكن هذه الأعمال من ناحية أخرى كشفت عن رتابة رتم ونظام الحياة فى المدينة آنذاك.

وسنستعرض الآن بعض الأعمال المسرحية التى تناولت مواضيعها حياة المدينة.

"الخط الساخن" : هى عمل مسرحى متميز يصور ما طرأ على العصر الحديث من تغيرات. أحداث المسرحية تحدث فى غرفة هاتف الخط الساخن، وهى غرفة للبث المباشر فى محطة الإذاعة، وفى أثناء مناقشة عن الحب والمال تبدأ قصة الحب بين المذيع تيانغ يوان والمستمعة شياو لى لى، وصورت المسرحية الخلافات العاطفية بين المذيعة سو تشن وزوجها جاو مينغ ليانغ، والخلافات العاطفية بين جاو مينغ ليانغ وحبيبته إى فى. وقد هيأت المسرحية مناخًا دراميًا ذا بعد عميق، حيث تقوم الشخصيات بعمل اختيارات مصيرية فى وسط هذا المناخ. وقد أحب تيانغ يوان الفتاة شياو لى لى والتى كانت عاملة رقيق ، وقد أحب تيانغ يوان طهارة ونقاء شياو لى لى ، ولكن شياو لى لى كان تنقصها الشجاعة لكى تصارح تيانغ يوان بحقيقتها، فأخبرته بقصتها عن طريق الهاتف فى الإذاعة على أنها قصة صديقتها، فأجابها تيانغ يوان على الهاتف طبقاً للعادات والتقاليد المجتمعية المتعارف عليها حينذاك، ولكنه كان قلقاً من أن تكون شياو لى لى تتحدث عن ذاتها. وعندما انكشفت الحقيقة ذهل تيانغ يوان لوهلة، ثم أصابته حالة هستيرية، وهو لا يعرف إن كان سيظل يحب شياو لى لى كما أحبها من قبل أم لا. وبعد سهر الليالى الطويلة، تيانغ يوان وشياو لى لى تبادلا الأحضان عندما تقابلا مجدداً بعد فراق طويل. أما العلاقات المتشابكة بين سو تشين وجاو مينغ ليانغ وأى فى تبرز بوضوح سمات المجتمع آنذاك. أما جاو مينغ ليانغ فلكونه أستاذًا جامعيًا، فقد اضطر إلى المتاجرة فى الحديد والصلب والأسمنت والمضاربة فى البورصة، وهو كان يسعى لإقامة شركة ذات نشاطات ثقافية، حيث أنه لم يرضى بأن يقوم فقط بدور زوج المرأة المشهورة، ولا تعجبه الحياة التى ينقصها الحب والاهتمام، ويرغب فى تحقيق طموحاته فى الحياة. إن جاو مينغ ليانغ هو تمثيل حى للمثقفين الذين يعيشون على هامش الحياة الاقتصادية

آنذاك. وقد التقى جاو مينغ ليانغ بأى فى التى كانت تتعطش لأن تجد الحب الحقيقى، وهى كانت قد تزوجت من قبل فى الولايات المتحدة ثم طلقت وحصلت على ثروة كبيرة، والتى سوف تمكنها من مساعدة جاو مينغ ليانغ فى إقامة الشركة الثقافية التى يرغب فى إنشائها، ولكن بعد هذا اللقاء أصيب جاو مينغ ليانغ بأزمة عاطفية. أما سو تشين التى ينقصها دفء المشاعر والأحاسيس، وهى بالرغم من ذلك فهى تحب جاو مينغ ليانغ إلى درجة كبيرة، وهى كانت تظن أن جاو مينغ ليانغ يحبها بدوره، ولكنها عندما عرفت بتغير مشاعر جاو مينغ ليانغ ناحيتها تحولت إلى إنسانة قوية صلبة. وقد كشفت المسرحية عن العلاقات الإنسانية التى ينقصها الحب والاهتمام والتفاهم، وهى بذاك عرضت التغيرات التى طرأت على مجتمع المدينة على خشبة المسرح. وبالرغم من أن المشكلات التى مرت بها شخصيات المسرحية لا تمثل المشكلات التى عانى منها عدد كبير من الناس وقتها، مثل المشكلة العاطفية بين تيانغ يوان وشياو لى لى والتى أدى إليها ضعف الأساس الذى بنيت عليه العلاقة منذ البداية، مما أدى إلى التغير المفاجئ فى مشاعر تيانغ يوان، ولكن وصف المسرحية لظروف الحياة المعاصرة بطريقة تقارب طريقة وصف الحياة البدائية، ومحاولة اختبار الشخصيات فى إطار ظروف وأحداث المسرحية، واستخدام الحكم العاطفى على الشخصيات بدلاً من الحكم الأخلاقى الذى كان يستخدم من قبل، كل هذه المحاولات أكسبت المسرحية جوًا عاطفيًا يندر وجوده فى المسرحيات الأخرى.

"فقاعات الحب" تصور قصص الحب التى تحدث بين عدد من شباب المدينة، وهى بذلك تعكس ظروف الحياة التى عاشها شباب المدينة آنذاك. تشن سه الذى فشل فى حبه الأول بدأ فى علاقة حب جديدة وهو متردد بعض الشئ، واكتشف

بعد ذلك أن حبيبته خوانغ ينغ هى عاملة رقيق من أصل يابانى، وهذا جعل تشن سه يفقد الأمل فى وجود الحب الحقيقى للمرة الثانية. "فقد شعر بالتعب، ليس تعبًا جسديًا، وإنما تعب القلب." مما دفعه للانتحار. أراد لو دى أن يقلد لى فنغ، فأخذ بنتًا بلا مأوى من الشارع ليعيلها فى بيته، ولكنه اكتشف بعد ذلك أنه لا يقوى على مقاومة رغباته، ولا يستطيع أن يصبح قديساً. وهو الذى يبحث عن الحب الطاهر الصافى، من كلماته التى قالها بالمسرحية: "كم قصة حب سمعتها من قصص العصر الحالى، ومع ذلك تكثر الحوادث المأساوية تحت مسمى الحب."، أما المرأة الريفية يان زه اختارت أن تضحى بجسدها من أجل أن تنجح تجارتها.....توضح المسرحية حياة أهل المدينة فى ذلك الحين، حيث تحول الحب المقدس إلى آمال وهمية مثل الفقاعات الهوائية ، ولكن يظل الحب الحقيقى هو الحلم الذى يصبو إليه كل فرد فى المجتمع.

"حب وحيد القرن " تحكى عن قصة حب بين اثنين من شباب المدينة. " أحدهما شاب يدعى ما لو، وهو يعمل حارسًا بحديقة الحيوان، حيث يربى حيوان وحيد القرن، وهو ذاته كان يشبه وحيد القرن فى بلادته وبلاهته، وهو كان مغرمًا بفتاة اسمها مينغ مينغ، حيث فعل من أجلها كل ما فى استطاعته، وبالرغم من ذلك لم يحصل على نصف ما قدمه لها. فى أعين الآخرين، كان ما لو إنسان واهم، حيث إنه بالغ فى تقييمه لحبيبته ووضعها فى مكانة مختلفة تماماً عن النساء الأخريات، وفى عصرنا الحالى والذى يفهم فيه الإنسان كيف يختار الاختيار الصحيح، فى هذا العصر يعد ما لو أشبه ما يكون بوحيد القرن، حيث إنه كان يختلف تماماً عن أبناء عصره. والذكاء ليس هو أن نحاول تحقيق الأشياء غير المحتملة، عن طريق عدم مسايرة المنطق، أوعمل مجهودات كبيرة للحصول

على نتائج عكسية فى النهاية، ففى هذا العصر تعددت الطرق التى تمكن الإنسان من إيجاد مكان مناسب له فى الحياة، وتمكنه من إيجاد نقطة الارتكاز بين المشاعر والعقلانية، وتجنبه الوصول إلى وضع مؤلم يجعل الآخرين يسخرون منه. ولكن ما لو لم يفعل ذلك، فقد كان عليه أن يصر على موقفه. وفى النهاية، قتل ما لو حيوان وحيد القرن، وهو فى الحقيقة قد قتل بذلك حبه. وقتل ما لو لوحيد القرن يمكن أن يوضح أن ما لو شعر بأن الموت أفضل من الحياة الخالية من الحرية، كما يمكن أن يوضح أن ما لو طأطأ رأسه الكريم لأعراف المجتمع فى النهاية. وقدعبرت المسرحية عن الوحدة والعجز الذى كان يشعر بهما شباب المدينة بعد بحثهم الطويل عن المبادئ القيمية السابقة، وعبرت أيضاً عن بحثهم الدائم عن معنى الحياة، وهى قد وصفت بذلك مشاعر التجافى والبعد بين أهل المدن، لذا فإنها أعطت صورة حية للمجتمع الصينى آنذاك.

أما الخاصية الثانية التى توضح التغير الذى حدث فى المواضيع التى تناولتها الأعمال المسرحية هى أن الأعمال المسرحية بالمدينة استوعبت واستخلصت الدروس من أفكار السابقين. فقد بدأت تتكون مبادئ جديدة للإنسان الصينى المعاصر، والتى ظهرت من خلال المواضيع التى تناولتها مسرحيات التسعينيات، وتغيرت بذلك طريقة تفكير أهل المدن، فقد أصبحت المادة هى ركيزة المجتمع من الدرجة الأولى. وابتعدت المسرحيات تماماً عن المبادئ والأخلاق السامية التى تناولتها المسرحيات من قبل، وحلت مكانها وسائل العيش الكريم، لأن حياة الزوجين معاً لسنوات طويلة ليست بالأمر السهل "الحياة على مركب واحد". ورتابة الحياة والملل الذى يتخللها أجبرت الصينيين فى التسعينيات على البعد تدريجياً عن المفاهيم المثالية التى لا تتناسب مع العصر المتغير الذى كانوا يعيشون

فيه. (كما فى مسرحية وحيد القرن ، وأنا أحب xxx، وحيث يمكنهم فقط التجول بحرية فى سوق البورصة، كما فى مسرحية " ok بورصة"، أو فى سوق الطيور، كما فى مسرحية "الإنسان الطائر" أو فى أثناء الصيد، كما فى مسرحية "الإنسان السمكة" ، أو فى أثناء لعب الشطرنج، كما فى مسرحية "الإنسان الشطرنج"، وقد بدأت موضوعات المسرحيات فى التغير من الموضوعات المجردة إلى الموضوعات المادية. وقد قام كتاب المسرحيات بعرض حياة المدينة بإسهاب من جوانب متعددة ، مما عكس ذوبان طريقة التفكير السابقة فى خضم السوق الاقتصادى والثقافة الجماهيرية.

والخاصية الثالثة التى توضح تغير الموضوعات التى تناولتها المسرحيات هى: أن الكتابة عن حياة المدينة بجوانبها المتعددة أدت إلى تغير فى التعبيرات اللغوية المستخدمة فى مسرحيات التسعينيات.

وقد أظهرت مسرحيات الثمانينيات عمق الموضوع وروعة الأداء التمثيلى عن طريق الأحداث والشخصيات والحوار التمثيلى. أما فى التسعينيات، فقد تحول الشكل التكوينى للمسرحيات من الشكل الخطى للسبب والنتيجة إلى عرض مقتطفات من قصة المسرحية. وقد حلت الدعابة والسخرية فى مسرحيات التسعينيات محل الوقار والعمق الذى كان يميز مسرحيات الثمانينيات.

وكانت المسرحيات فى التسعينيات تعتمد على السخرية والمفارقات لتحاكى الظاهر السطحى لحياة المدينة، ولتقهر مفهوم ثقافة الصفوة على نطاق أوسع. وقد سخرت الأعمال التالية بشدة من ثقافة الصفوة: "ثمانية أساتذة، ووسبعة أغبياء، بالإضافة إلى واحد آخر، مختل" و"مناصب الواسطة"، وغيرهم. و" الموت

المفاجئ لشخص غير حكومى"، و"وحيد القرن المحب". كما سخرت بعض الأعمال من الثقافة التقليدية، مثل: "شروق الشمس"، و"النسخة المقلدة لفاوست"، و"جيوالا"، وغيرهم من الأعمال التى انتقدت السطحية والتملق وغيرهم من العيوب المتأصلة فى ثقافة المدينة. وقد استخدمت معظم مسرحيات التسعينيات الروح الاستخفافية، والقدرة على المحاكاة وتصوير الشخصيات الرمزية واللغة المقاربة للعنف فى محاولة لإقناع الجمهور بمحتوى المسرحيات الخيالى الهزلى، وهى بذلك تعرض حياة أهل المدينة الرتيبة والمليئة بالمعانى العميقة فى نفس الوقت.

إن التحول الذى حدث فى موضوعات الأعمال المسرحية فى التسعينيات يوضح رغبة كتاب المسرحيات فى التعبير عن أحاسيسهم وأفكارهم تجاه حياة المدينة وانتقاداتهم تجاه الواقع. وهذا التحول غير المسبوق الذى حدث لموضوعات المسرحيات من مواضيع الريف إلى مواضيع المدينة يدل على أن المدينة أصبحت هى مركز السوق الاقتصادى، وأصبح جمهور المسرحيات هم من أهل المدن بعد أن كانوا هم القاعدة الجماهيرية العريضة التى يكونها العمال والفلاحون والجنود والطلاب والتجار.

بالرغم من أنه من الصعب أن نجد عملاً مسرحيًا كاملاً من المسرحيات التى تضمنت مواضيع عن المدن، ولكننا يمكننا أن نستخلص السمات المميزة لعدد كبير من مسرحيات التسعينيات، مثل: الرؤية الجديدة للعلاقة بين الحياة والفن والتى تبناها بعض الكتاب، حيث يمكن أن نجد الجرأة التى لا تقيدها الأفكار التقليدية، وكتابة الأحاسيس البسيطة تجاه الحياة، والتأمل فى إمكانية تحقيق عنصر العمق والقوة فى المسرحيات التى تناولت موضوعاتها حياة المدن.

الفصل الثانى

تمثيل وإعادة صياغة

المؤلفات المشهورة على خشبة المسرح

فى أثناء تمثيل وإعادة صياغة الأعمال الصينية والأجنبية، تعرف القائمون على عمل المسرحيات أكثر على نصوص تلك الأعمال، وعند التعديل فى تلك النصوص لتتناسب مع العرض على خشبة المسرح، كان الكتاب فى بحث دائم عن الحقيقة، والبحث المسرحى هدفه هو النفس البشرية، فمعرفة وفهم النص المسرحى فى الواقع ليس هو إلا معرفة وفهم النفس البشرية.

اهتم المسرح الصينى دائماً بعرض المسرحيات الأجنبية التى أخذت الطابع الصينى فيما بعد. وقد استفاد صناع المسرح الصينى استفادة كبيرة من تنقيح المسرحيات الأجنبية وعرضها. وسنضرب مثالا على ذلك:

فى شهر أكتوبر عام ١٩٢٠ كان هناك عرض مسرحى متميز على المسرح الحديث بمدينة شانغهاى. حيث قام وانغ يو يو ممثل المسرحيات الثقافية الشهير بتقديم المسرحية الحديثة التى قدمها كتاب "شباب العصر الجديد" بالتعاون مع عدد من ممثلى المسرحيات التقليدية، وهم: شيا يويه رون، وشيا يويه شان، وتجو فنغ ون، وغيرهم، وهذه المسرحية هى"وظيفة السيدة وارنز" لبرناند شو. (وقد كان اسمها فى الإعلان المترجم هو وظيفة الجدة وارنز". وقد قالوا فى الإعلان الذى يسبق المسرحية : لقد بدأت الصين منذ عشر سنوات فى تقديم عدد من المسرحيات الجديدة، ولكن لم يسبق وقدمت عملاً غربيًا كاملاً على خشبة

المسرح. والمسرح الحديث يجسد التقدم الهائل فى تصميم المسارح الصينية، لذا فإننا أمضينا ثلاثة أشهر من العمل المضنى لنتدرب على هذه المسرحية، وهذه هى أول خطوة على طريق تفعيل دعوتنا للمسرح الجديد." لهذا قد وضع القائمون على المسرحية مبلغًا يزيد عن الألف يوان لعمل ديكور جديد، وبعد التدريب ثلاث مرات على المسرحية، قاموا بعرضها على خشبة المسرح. ولزيادة الدعاية قاموا أيضاً بحجز عدد كبير من اللافتات الإعلانية، كما اختاروا يومى السبت والأحد لإقامة العرض الأول للمسرحية، وهما اليومان اللذان يكون فيهما الإقبال كبيرًا على مشاهدة المسرحيات، وقد تم العرض بشكل كبير من الإخلاص والتفانى. وبالرغم من أن المخرج قام بعمل بعض التعديلات على نص المسرحية لتتناسب مع ذوق المشاهد الصينى، لكن الروح العامة للعمل لم تتغير، حيث يمكن أن نقول أن تلك المسرحية هى أول عمل غربى واقعى يتعامل مع المجتمع الصينى. وهذا يشير إلى أن المسرح الصينى قادر على تقبل التأثيرات الناتجة عن حركة الخامس من مايو الثقافية، حيث كانت تلك المسرحية بمثابة ثورة على المسرحيات الثقافية والتقليدية آنذاك، وهى بذلك بدأت فى تطبيق النظريات التى تدعو لتحسين الأداء المسرحى. ولكن الشئ المؤسف هو أن العرض لم يحقق النتائج المأمولة، حيث لم يتقبله الجمهور بشكل جيد، وقد قلت نسبة حجز التذاكر عن أقل الأيام جمهوراً فى تاريخ المسرح الحديث ، وقد خرج الكثيرون من المسرح بعد بدأ العرض وطالب الكثيرون بإعادة التذاكر واسترجاع النقود. وقد أثر ذلك كثيراً فى وانغ يو يو، كما أن هذا الحدث كان له صدى كبير فى أوساط المهتمين بالمسرح فى الصين....

والآن سنعرض مثالا آخر ، وهو مسرحية "مروحة سيدة القصر" والتى ألفها خونغ شن فى أبريل عام ١٩٢٤ :

هذه المسرحية ألفت على غرار المسرحية الإنجليزية"مروحة عقيلة السيد وندل ماير" للكاتب الإنجليزى وايلد والذى يتبع المذهب الجمالى فى كتاباته، وقد وصفت المسرحية الصراعات التى واجهتها أم وابنتها ينتميان إلى الطبقة العليا، كما سخرت المسرحية بشدة من التكلف الذى اتصف به النبلاء الإنجليز آنذاك. وكانت المسرحية الأصلية مليئة بالكثير من الأحداث، وكانت لغتها منتقاة ودقيقة وطريفة فى الوقت نفسه.

كتب خونغ شن مسرحيته على غرار قصة المسرحية الأولى، وقام بعمل بعض التغييرات على البيئة المحيطة بالشخصيات، كما قام بعمل بعض التغيرات على طباع ولغة الشخصيات وعاداتهم الحياتية، حيث جعلها تقترب بشكل كبير من الطابع الصينى، مما جعل المسرحية مشوقة جداً بالنسبة للمشاهد الصينى. وقد أصر خونغ شن على عمل الكثير من التدريبات قبل العرض، حيث راعى بشدة تكامل العرض وتوحده. وقد كانت قصة المسرحية واقعية جداً، حيث راعى الممثلون الطبيعية والدقة فى الأداء. كما اهتم خونغ شن بالديكور والملابس والأدوات التمثيلية، حيث استخدم الديكور المجسم للمرة الأولى فى المسرح الصينى، كما استخدم الأضواء والسماعات التى تتغير حسب جو المسرحية وتغير الأحداث، وهى بذلك تتناسب مع العرض الحى للمسرحية، وقد أخرج كل ذلك مسرحية فريدة ومختلفة تماماً عن المسرحيات الثقافية وكثير من الأعمال المشابهة للمسرحيات الثقافية. وقد نجح العرض نجاحاً ساحقاً، وحازت المسرحية على إعجاب وتقدير الجمهور الذى ملأ قاعة المسرح بشكل غير مسبوق.

نجاح مسرحية "مروحة سيدة القصر" التى أشرف خونغ شن على مراحل تنفيذها بمساعدة الجمعية المسرحية بشانغهاى يدل على أن المسرح الصينى قد تخلص تماماً من القيود التى فرضتها المسرحيات الثقافية فى الصين لفترة طويلة سبقت العرض، حيث ظهرت أخيراً مسرحية حديثة مكتملة إلى حد ما. كما دل ذلك على التقدم الكبير الذى حققه الصينيون فى الاستفادة من المسرح الغربى.

عدم نجاح مسرحية "وظيفة السيدة وارنز"، ونجاح عرض "مروحة سيدة القصر" يدلل على أهمية إدخال الروح الصينية على الأعمال الأجنبية لتلقى استحسان الجمهور، ولتحدث صدى جيدًا عند المشاهد.

عدم نجاح مسرحية"وظيفة السيدة وارنز" جعل وانغ يو يو ينيه إلى أن "العرض المسرحى لا يمكن أن ينفصل عن الجمهور، فعدم وجود جمهور يعنى عدم وجود مسرح." "كم يبلغ عدد من يملكون سعة الأفق من جمهور المسرح؟ إذا اهتممنا فقط بالجمهور واسع الأفق فإننى أخشى أن يتوقف عرض المسرحية بعد مرور أقل من شهر واحد فقط، وهذا بغض النظر عن مستوى المسرحية المعروضة، فمهما كانت جيدة لن يكون هناك جدوى لعرضها!" "كثير من الصينيين يهوى مشاهدة المسرح فقط لتقضية الوقت، إذن فهم يدفعون ثمن تذكرة المسرح لمشاهدة عرض ممتع وشيق، ولهذا وجب علينا نحن صناع المسرح أن نعرض لهم ما يريدون مشاهدته، وبهذا تتحقق أطراف المعادلة. وإذا استمرينا فى عرض مجموعة من المواعظ والحكم الأخلاقية على المسرح فمن سيستمع إلينا؟ وبغض النظر عن مدى أهمية موضوع المسرحية بالنسبة للمجتمع، فهذا النوع من المسرحيات لن يفهمها الجمهور ولن يستجيب لها المشاهد، وبطبيعة الحال فإننا ليس لدينا القدرة على تغيير عقولهم."

وبفضل جهود كتاب المسرحيات فى العصور المختلفة، وبفضل تبنى فكرة إدخال الطابع الصينى على المسرح الغربى، أصبح الفن المسرحى أحد أنواع الفنون التى تزخر بها الصين عبر العصور.

هناك عدد كبير من المسرحيات الأجنبية التى عرضت على خشبة المسرح الصينى فى التسعينيات.

فى بداية التسعينيات، عرض عدد كبير من المسرحيات التصورية فى بكين. وفى بداية عام ١٩٩١، قام لين ين يو بعرض مسرحية "الكرسى" للونسكو ومسرحية"الحبيب" لهارولد بينتر فى كلية الفنون المسرحية، وقد قام بعض طلاب الليسانس وطلاب الدراسات العليا بالكلية أيضاً بعرض بعض مسرحيات المذهب التصورى، مثل:"انتظار جودسكى" و"المغنية الصلعاء" و"آلة الرفع والخفض" و"الشرفة"، وغيرهم. وقد نجح عرض مسرحية "الحبيب" نجاحاً ساحقاً فى شانغهاى، حيث أدت الفرقة الشبابية للعروض المسرحية العرض فى أكثر من ٣٠٠ مكان.

سارت طريقة عرض الأعمال المسرحية ذات الطابع الحوارى على نهج العروض المسرحية الأجنبية فى الصين، وقد عرضت الأعمال المسرحية نوعًا من الفن التخيلى عن طريق إيضاح التركيب المنطقى والفنى للعمل، مما عكس الكثير من المشكلات التى تواجه الإنسان فى حياته اليومية، كما عكس ذلك صورة مصغرة لحياة الإنسان، كما كان من المعتاد تدريب الممثلين على تبادل الأدوار بشكل دائم، وكل هذا أحدث ثورة فى مسرح التسعينيات بالصين.

وبعد ذلك، استمرت دور العرض الصينية فى عرض المؤلفات العالمية على المسرح الصينى، ومن أشهر الأعمال الأجنبية التى لم يتم تنقيحها وعرضت كما هى على خشبة المسرح: "المسرحية الغنائية ثلاثة ماو" و"المبعوث الإمبراطورى" و"حديقة المنزل" و"موت بلا مدفن" و"النصب التذكارى" و"انتظار جوردو" و"أمطار وصواعق" و"المقهى" و"الأسرة" وغيرها من الأعمال المسرحية. ومن الأعمال التى تم تجميعها من بعض المؤلفات الصينية والأجنبية: "اليتيم الصينى" و"سى فان" و"فلتترك السوط يافويزيك" وغيرها من المسرحيات. وبعض المسرحيات استقت الابتكارات الجديدة من المسرحيات الأجنبية، مثل:"هاملت" و"الموت المفاجئ لشخص غير حكومى" و"النسخة المقلدة لفاوست" و"كيف يصقل الحديد" و"تانغ. خوانغ" وغيرهم.

وفى أثناء عرض المسرحيات الأجنبية المنقحة على خشبة المسرح الصينى، ظهر أيضاً عدد من المسرحيات التى ألفت على غرار مسرحيات صينية شهيرة عدل بناؤها، مثل:"أرض السهول" و"الشروق"، وأيضاً هناك بعض المسرحيات التى هى عبارة عن مسرحيات قديمة عدلت بعض أجزائها واحتفظت باسمها الأصلى، مثل: "موجة صغيرة فى مياه راكدة" و"مسرح الحياة و الموت"، وغيرهم.

ونرى من المسرحيات التى ذكرناها آنفاً أن نجاح هذه المسرحيات يرجع إلى تناسبها مع ظروف المكان والزمان فى وقت ظهورها. وعن ذلك يقول الكاتب المسرحى الأمريكى بولوكيت: "نص المسرحية هو الجسر الذى يصل بين نظرتنا القيمية الحالية والنظرية القيمية السابقة. ويجب أن نتعرف على كل شئ ونستمتع بكل معارف العصر، كما يجب أن نحافظ على تلك الأفكار القيمة التى ما تزال تقوم بدور هام فى تكوين ثقافة عصرنا، وإلا فلن نحصل أبداً على

الإلهام." فلا يمكننا أن نؤثر فى جمهور هذا العصر إلا لو أخذنا بالأفكار القيمة التى طرحتها المسرحيات التى عرضت سابقاً ، فإذا أصبغنا على المسرحيات الأجنبية طابعاً صينياً، ونجحنا فى إيجاد مواضع التشابه بين المسرحيات التراثية الصينية والمجتمع المعاصر، فمن المؤكد أننا سننجح فى عرض مسرحيات تحوز على إعجاب وتقدير الجمهور. ونجاح مسرحية "الحبيب" ومسرحية "الموت المفاجئ لعنصر شخص غير حكومى" و"النسخة المقلدة لفاوست" هو أبلغ مثال على ذلك. أما نجاح مسرحية "أمطار وصواعق" و"المقهى" و"أهل بكين" و"البيت" وغيرهم من المسرحيات يرجع فى المقام الأول إلى ظهورها واستمرار عرضها فى موطنها الأصلى، حيث كان الجمهور على دراية كاملة بالحياة المجتمعية ومشاعر الشخصيات التى قدمتها تلك المسرحيات.

قام الفنانون الصينيون بتنقيح العديد من المسرحيات الصينية التراثية، وإصباغ المسرحيات الأجنبية بالطابع الصينى، أو عرض شخصيات وأحداث صينية من خلال المسرحيات الأجنبية المشهورة.

"النسخة المقلدة لفاوست" هى مسرحية مبنية على العمل الأدبى "فاوست" للشاعر الألمانى جوته، وبمقارنتها بالعمل الأصلى نجد أن شخصية الدكتور فاوست الذى قدمه العمل الصينى تقوم بدور أكبر فى انتقاد الواقع، حيث عبر المؤلف الصينى عن ما يشعر به تجاه المجتمع الصينى آنذاك من خلال هذه الشخصية، كما سخر المؤلف بشدة من الحياة التقليدية الرتيبة التى عاشها المثقفون الصينيون فى تلك الفترة، كما هاجم المؤلف بشدة ثقافة "المعرفة العملية" التى تبناها المثقفون وقتها.

"النسخة المقلدة لفاوست" تحكى عن الأستاذ الجامعى فاوست وهو إنسان مطلع وواسع المعرفة، ولكنه عندما وصل إلى الثلاثينيات من عمره بدأ يتحسر على السنوات التى ضاعت من حياته. أما تلميذ فاوست، وهو شاب متميز جاء من الريف اسمه فاجنر، كان يذاكر بجد واجتهاد، ويسعى لطلب المعرفة فى كل مكان، وكان له طموحات كبيرة يسعى دائماً لتحقيقها، وكان دائماً يطلب المشورة من أستاذه فاوست. وكان يقول لفاوست إن العالم خارج الجامعة غاية فى الجمال والروعة، لذا فإنه دائماً ما كان يأخذ فاوست إلى الأماكن الترفيهية ليروح عن نفسه.

وقد أخذ فاوست يشرب الخمر مع تلميذه فاجنر ونسى كل منهما هموم الدنيا التى تحيط به، حتى لاحظهما شبح يجلس بالقرب منهما، وهو شبح مساعد مخرج يدعى ميفست. وقد قابل فاوست بالصدفة الفتاة جانليتش الطالبة بالمرحلة الثانوية، وهى تعمل فى الحانة التى كان يجلس بها فاوست، وعندما قابلها دق قلبه بشدة، وتواردت أفكار كثيرة إلى ذهنه عندما عاد إلى منزله، حيث دق جرس الباب فجأة فى منتصف الليل، وعندما فتح فاوست الباب وجد شبح ميفست الذى اقترح على فاوست أن يتفاعل مع الناس والمجتمع. و عقد ميفست اتفاقاً مع فاوست، إذ وعده أن يقدمه للمجتمع عن طريق التلفزيون والإعلام، ولكن إذا نجح فاوست فى التفاعل مع الناس وأنساه ذلك مهمته الأساسية فى الحياة وتراجعت خطواته إلى الخلف، فسيسلب ميفست فاوست روحه لتعيش مع الأشباح والعفاريت إلى الأبد.

استجاب فاوست لدعوة ميفست للقاء تلفزيونى فى برنامج اسمه "رحلة شهر عسل مع حقيبة الكتب"، حيث أغرمت به الفتاة جانليتش عندما رأته على شاشة

التلفزيون. وقد أغرى فاوست الفتاة جانليتش بقرص ثمين جداً من دواء تجميلى، مما جعل جانليتش توافق على مجئ فاوست إلى مسكنها فى منتصف الليل، ووضعت جانليتش لوالدتها المنوم الذى أعطاه لها فاوست فى الطعام. وفى منتصف الليل، عاد أخو جالنيتش إلى البيت وسمع صوت حركة فى غرفة أخته، فذهب إليها ليتقصى الأمر، فقتله فاوست ومفيست فور رؤيته، فهال جانليتش ما رأت، وفقدت أعصابها. ورفضت جانليتش أن توافق على خطة فاوست ومفيست للهروب، ودخلت هى السجن ظلماً بتهمة قتل أخيها.

وبعد ذلك تولى فاوست منصب رئيس أول حفل ملكات جمال يعقد فى التاريخ، ولتصبح الألهة اليونانية هيرا ملكة الحفل وعدت فاوست بأن تجعله أقوى ملك فى العالم، ووعدته آلهة الذكاء أثينا بأن تجعله أذكى شخص فى العالم، ووعدته آلهة الحب أفروديت بأن تهبه أجمل فتاة فى العالم. فأعطى فاوست جائزة الجمال الأولى وهى التفاحة الذهبية إلى آلهة الحب أفروديت، وحصل هو بالتالى على أجمل فتاة فى العالم وهى خاى لون. وقد أنجبت خاى لون طفلاً اسمته ياو تجه، ثم تركت خاى لون فاوست والطفل، وذهبت إلى مكان آخر.

أخذ مفيست فاوست إلى بلدة غارقة فى المشكلات، حيث قابل هناك تلميذه فاجنرمرة أخرى. وهناك، كانت البلاد غارقة فى الديون وكانت فى حالة يرثى لها، مما جعل فاوست يفكر فى طريقة لإنقاذ البلاد مما كانت عليه من حالة مزرية، وإرجاع حقوقها المسلوبة. فدعا فاوست إلى استراتيجية صناعة الإنسان الآلى الذى يقوم بخدمة الإنسان وقضاء حاجاته، كما يمكنه أن يلد ويربى الأطفال. ولكن فشل هذا المشروع أصابه بإحباط شديد جعله يفكر فى الانتحار.

ثابر فاوست على ما لاقاه من محن، واختير فى مجموعة أبوللو التى ستصعد إلى القمر ?وبهذا أصبح من أكثر الشخصيات المشهورة فى العالم. صعد فاوست إلى القمر، وخطا لأول مرة على سطحه، وهذا جعل فاوست يشعر بسعادة لم يشعر بها من قبل، وقال"يال جمال هذه اللحظة، إننى أتمنى أن تدوم هذه اللحظة إلى الأبد." سعد مفيست أيم سعادة بهذه الجملة التى خرجت من فم فاوست وظن أنه انتصر أخيراً. وفى هذه اللحظة قامت الوكالة الفضائية الأمريكية بقطع الإرسال، ثم ظهر الرئيس الأمريكى على الشاشة لينعى خبر وفاة فاوست.

وفى اللحظة الأخيرة تقوم الفتاة جانليتش حب فاوست الأول بإنقاذ روحه من الجحيم.

الأستاذ شن لين هو الذى قام بعمل التعديلات على المسرحية الشعرية "فاوست" وهو أستاذ فى الكلية المركزية للفنون المسرحية، وقد كان لتعديلاته تأثير كبير على النص الأصلى، حيث أضفت تلك التعديلات على العمل طابعًا خاصًا. ويمكننا الآن أن نقارن بين العمل الأصلى والعمل المعدل، حيث يمكن أن نرى الطابع الصينى الذى أضفاه شن لين على العمل عن طريق المقارنة:

مقارنة (١)

"فاوست"-----------جوته

آه، لقد اجتهدت كثيراً فى حياتى

وبحثت فى الفلسفة والقانون والطب

وحتى بحثت فى اللاهوت

كل هذه العلوم قمت بالدراسة والتمحيص فيها

ولا أظل أحمق كما أنا

من قال إننى ازددت علماً عن السابق!

حلقت فى عالم المعرفة

ممسكاً بأنوف العديد من التلاميذ

وأنا أرى عشر سنوات من حياتى تمر أمام عينى

وفى هذا الوقت عرفت أننى لا أفقه شيئاً

وهذا هو ما يقلقنى

ولكننى أعلم من الأساتذة والمدرسين وأساتذة القانون

وأعلم من كل هؤلاء السذج

أنا لا أتعذب من التردد والقلق

ولا أخاف الجحيم أو العفاريت.

ولكن ذلك أفقدنى الكثير من متع الحياة

وجعلنى لا أجرؤ على الطمع فى فهم معنى الحياة

وجعلنى لا أجرؤ على أن أطمع فى الحصول على العبر

التى قد تجعل الإنسان يتغير إلى الأفضل.

"النسخة المقلدة لفاوست"--------شن لين

لقد بذلت جهداً كبيراً فى دراسة الأدب والتاريخ والفلسفة والسياسة والاقتصاد والقانون.

كما أنفقت الكثير من المال لدراسة الرياضيات والكيمياء والطب والفيزياء.

وحفظت المعارف السابقة والحديثة والنظريات المتنوعة والتفاصيل المختلفة.

وقرأت الكتب الثلاثة عشر والكتب التاريخية الأربعة وعشرين

وجميع الكتب التى شملت مذاهب فترة الربيع والخريف

وأعمال رونالد بارسز ودريدا وفوكلت ولاكان.

كما تعرفت على روسو وماركس وجرامسكى وألثوسر وسارتر وورك وشومو وآدم سميث ومونتيسكو.

وقت العمل أتحدث عن برتناند راسل ولودويج وتنجنستن وسشور،

ووقت الراحة أقرأ لهيجل وفيشت وكانت.

وقت الهدوء النفسى أقرأ عن الطوبوية،

ووقت التأمل والتفكير أقرأ عن نيتزش وشوبنهاور.

فى السابق، دائماً ما كنت أسخر من هؤلاء الذين يتملقون الطبقات الحقيرة التى ترثى لحالها وتحسد الآخرين، فطالما احتقرت هذا الأسلوب، ولكننى لا أعرف ما حل بى مؤخراً، لا أعرف لماذا بدأت أتحسر على سنوات عمرى الضائعة.

المقارنة(٢) ---------جوته

أه، هل مازلت يجب أن أبقى فى ذلك السجن؟

فتحات النافذة القذرة

يتخللها هذا الزجاج الملون

وقد تحول نور السماء الساطع إلى نور خافت

حجرة المكتبة ذات الجدران الأربعة التى تشبه السجن

تكومت فيها الكتب حتى وصلت إلى السقف

وقد نخرها السوس وغطاها التراب

كما غطى سخام الدخان أغلفتها

ووضعت الكؤوس الزجاجية والعلب الصفيحية فى كل مكان

كما حشرت جميع أنواع الأجهزة فى كل ركن

وتوجد الأدوات المنزلية القديمة فى كل مكان

هذا هو عالمى، وياله من عالم!

"النسخة المقلدة لفاوست"------شن لين

يال هذه الحجرة المظلمة التى أجلس فيها، إننى أريد أن أرى النور، أريد أن أرى نوراً ساطعاً! كيف يمكننى أن أبقى فى هذه الحجرة؟ ولكن ماذا يوجد خارج النافذة؟ ليس إلا تلك الغابات المليئة بالطين وما يعيش بها من مخلوقات لا تتغير أبداً. صورة الكتب فوق الرف الحديدى مظلمة جداً، مثل كتيب التعليمات المدهون الذى بجانب المخرطة؟ فى المساء، يظهر كل شئ جلياً أبيضاً تحت ضوء المصباح، تماماً مثل غرفة المشرحة، وهذا هو عالمى، العالم الذى عشت فيه أكثر من عشرة أعوام! وهل هذه حياة؟ ولكنها تظل هى حياتى!

هذا التغيير هو فى حد ذاته نوع من الابتكار.

وبالرغم من أن العمل تحول تقريباً إلى عمل صينى، إلا أن المسرحيين حاولوا جاهدين أن يصبغوا روح الابتكار على العمل. وقد قام المخرج وانغ شياو لين بإخراج العديد من الأعمال الناجحة من قبل، مثل: "الغرفة السحرية" و"الجميلة الغارقة فى الدماء" و"آخر أحلام القرن الحالى" و"التدريب العاطفى" و"مشاعر منتصف الليل" وغيرها من المسرحيات. وفى بداية التسعينيات، قام وانغ شياو ينغ بإخراج مسرحية "لى يو" لتساو يو، حيث أضاف بها افتتاحية المسرحية وخاتمتها، حيث كان قد تم إلغاؤها من العرض منذ فترة، كما ألغى وانغ شياو ينغ شخصية لو دا خاى، واستخدم طريقة المزج بين الخيال والواقع ليركز بصورة أكبر على المساحة العاطفية بالعمل، حيث زاد من اللغة الشعرية فى مسرحية "لى يو" التى اعتقد الكثيرون أنها مسرحية اجتماعية لفترة طويلة، وهو بهذا عبر عن فهمه

المتميز للكاتب تساو يو ومسرحيته "لى يو" وما يمثلانه من حياة المجتمع فى عصر من العصور.

تجربة التعديل فى مسرحية"الشروق" و"أرض السهول" كانت أكثر جرأة من سابقاتها.

"الشروق" تحكى قصة يبدأ مشهدها الأول فى صالة الديسكو، حيث تعرض صورة حية لحياة الليل فى العصر الحديث، أما "الأرض السهلية" فهى تعرض فقرات من الأفلام الأمريكية المشهورة عن طريق شاشة العرض، وذلك فى أثناء عرض المسرحية! وقد قيل إن الجمهور الذى لم يشاهد العمل الأصلى لم يقدر على استيعاب المسرحية المعدلة"الأرض السهلية" ، وحتى الأحداث التى قد يعرفها الجمهور كانت صعبة الفهم إلى حد كبير.مشاهدة الأعمال المشهورة هدفه إعادة استمتاع الجمهور بها فى أثناء المشاهدة، ولكن هذا الهدف لم يتحقق، وإنما على العكس لم يفهم الجمهور مغزى المسرحية.

دعونا أولاً نلقى نظرة على طريقة عمل تلك التجارب العملية. قام المخرج رن مينغ بأخذ نص المسرحية "الشروق" إلى فندق فاره ذو خمس نجوم، حيث علقت على الحائط صورة لفتاة أجنبية تدخن السيجار، وبداخل الحجرة يوجد رف الخمور والأريكة الفخمة، والسكرتير مشغول فى استخدام الحاسب المحمول، وهو يستقبل البريد السريع. أما فى الفصل الثالث تظهر لنا حانة، حيث نعود إلى عالم الأبيض والأسود، والأثاث يصبح ذا طراز قديم أيضاً، وبمقارنة هذا المشهد بالثلاثة مشاهد الأخرى نجد أن هذا المشهد يجعل الإنسان يشعر بنوع من الاضطراب الزمنى، وكان شرح مخرج المسرحية لهذه النقطة كالتالى: "الأعمال المشهورة إذا عرضت فى أى عصر فيمكنها أن تعبر عن معنى واقعى."

ولنلقى نظرة على "أرض السهول" للى ليو إى. وبالرغم من صغرالمسرح، إلا أنه كان يقف عليه الكثير من البشر علاوة على شاشة العرض وعدد من الحمامات والبراميل، مما يعطى المشاهد إيحاء بجو مفعم بالحركة والنشاط. كل شخص أنشغل بالتحدث عن الآخرين وكأنه شئ يحدث فى الواقع. وشخصية تين تزه التى ترتدى فستان السهرة وتضع الكثير من مساحيق التجميل على وجهها تختلف تماماً عن شخصية تلك الفتاة الريفية البسيطة، وكأنهما آتيتان من عالمين مختلفين، وفى أثناء العرض كان هناك أكثر من عشر شاشات عرض على المسرح تعرض أجزاء من فيلم "أرض السهول"، وكانت العبارة"ستغرق والدتك" تتردد عبر مكبرات الصوت، وهذا لإضفاء جو المسرحية الأصلية على العمل، ولكن فيما عدا ذلك انقطعت العلاقة بين تلك المسرحية التى تعرض على المسرح وبين العمل الأصلى"الأرض السهلية" لتساو يو. فقد كان من الأصح أن نقول إن الممثلين كانوا يقومون بتمثيل مسرحية جديدة بدلاً من القول بأنهم يعيدون تمثيل المسرحية الأصلية.

أما عن عرض وتمثيل المسرحيات الأجنبية، فبسبب وجود فكرة ثقافية معينة عن تلك المسرحيات عند الجمهور، وبسبب محدودية فهم المضمون الثقافى للمسرحيات، وأيضاً بسبب تفرد نظرة القائمين على تنظيم المسرحيات، كل ذلك زاد تلك المسرحيات رونقاً وتميزًا.

فى عام ١٩٩٨، أخرج رن مينغ المخرج من كلية الفنون الشعبية ببكين مسرحية "انتظار جوردو "، "بالنسبة للشخصيات، فقد كان هناك فى العمل الأصلى رجلان متشردان، وقد تحولا إلى فتاتين عصريتين فى العمل المعدل، وتغيرت خلفية العمل من الأرض القفر إلى مكان يشبه الحانة أو المقهى، كما تحول الولد

المحظوظ فى العمل الأصلى إلى موديل خشبى وضع على المسرح، وارتدى الطفل الذى يحكى قصة جوردو حذاء سميكًا مقاومًا للثلوج، وتحولت الأشجار الجافة إلى أغصان خضراء نضرة. وفى بداية المسرحية يظهر مشهد الرقص فى صالة الديسكو، وفى الوقت نفسه تشع الكثير من الأضواء الساطعة لإبهار الجمهور.

فى أثناء عملية التعديل التى يقوم بها المسرحيون على الأعمال الأجنبية، قد يقومون أيضاً بتبسيط محتوى العمل الأصلى، وقد يغلب الاهتمام بالعرض على أهمية التفكير فى المحتوى الفكرى للعمل، حيث يكون الاهتمام الأكبر لعنصر السوق التجارى. وقد نشرت "جريدة الشعب" و"جريدة النور" فى أعدادها الصادرة بدأً من عام ٢٠٠١ إلى عام ٢٠٠٢ العديد من المقالات التى تناقش موضوع تنقيح المسرحيات الأجنبية. وقد أقسم المسرحيون بين مؤيد ومعارض لرأيين أساسيين، وهما الالتزام تماماً بمحتويات العمل الأجنبى عند تنقيحه، أو إجراء تغييرات شاملة على العمل الأصلى. شويه رو لين و ما يه ويه تينغ فانغ وتونغ داو مينغ ووانغ شياو مينغ كونوا الفريق المؤيد لفكرة التغيير والتعديل فى الأعمال الأجنبية. وقد قال ما يه إن الالتزام حرفياً بالنص الأصلى يقيد حرية الفنان ويحد من قدرته على الابتكار، فالتغيير فى النص الأصلى يتطلب الكثير من الإبداع والابتكار والجرأة فى تخيل الأحداث الجديدة واكتشاف مواضع التميز فى النص الأصلى. وقد أشار ما يه إلى أن مقياس نجاح تنقيح مسرحية ما ليس هو مقدار الالتزام بالعمل الأصلى، فالتنقيح الناجح هو نوع من الابتكار، حيث ينتج عملاً جديداً على اتصال بالعمل الأصلى وفى الوقت نفسه يكون مختلفًا عن العمل الأصلى من ناحية أخرى، حيث يمكن للقارئ أن يرى الروح الفنية والتفكير العميق الذى يتخلل العمل الأصلى، وفى الوقت نفسه لا يخلو العمل المنقح من

مواضع تميزه عن العمل الأصلى. أما إذا تحدثنا عن عدم نجاح بعض المسرحيات المنقحة، فذلك قد يرجع إلى ضعف القدرات الفنية لدى المنقح، حيث إنه لم يضع يده على جوهر العمل الأصلى، ولا يجب أن نرجع ذلك إلى عدم الالتزام بالنص الأصلى. ويرى وانغ شياو ينغ أن المسرح الحقيقى هو العرض الذى ينبض بالحياة، حيث يمكن أن تتغير فيه بعض العناصر بتغير العصر والمخرج والممثلين وتفكير الجمهور والنظرة القيمية للحياة. لذا ما تزال مسرحيات شكسبير تعرض حتى الآن، ولكن من الصعب أن نقول إن أى شخصية فى تلك المسرحيات هى هاملت الحقيقى. وإذا نظرنا للعمل الأصلى على أنه شئ جامد لا يمكن أن ننظر إليه من عدة زوايا، فإننا بذلك سنفقد المعنى الأساسى للعرض المسرحى، وهو الشئ الذى قد يضر بإمكانية استمرار العمل الفنى فى الحاضر والمستقبل. وفى الوقت نفسه، هناك بعض القراء قاموا بانتقاد الطريقة التى تم بها تنقيح بعض المسرحيات، مثل ماذكره بو تين: "إذا لم يخبرنا العاملون بالمسرح (مسرح بكين للفنون) أن المسرحية التى ستعرض هى عمل تراثى من أعمال تساو يو (يقصد "أرض السهول")، وإذا لم يكن الجمهور على دراية كاملة بأعمال تساو يو، فلن يصدق أحد أن المسرحيتين اللتين عرضتا على المسرح تمتازان بأى علاقة بتساو يو........ فى أثناء عملية تنقيح الأعمال الأجنبية، يجب علينا أن نهتم بالعلاقة بين العمل الأصلى والعمل المنقح. ويجب علينا فى الوقت نفسه أن نستمر فى تجديد الأعمال المسرحية القيمة، وبذلك يمكننا أن نكون موضوعيين فى حكمنا على الأعمال المسرحية.......وعدم احترام الأعمال القيمة يجعل الفن يتحول إلى شئ سطحى جداً. فيجب أن نستمر فى توارث الأعمال القيمة وتنقيحها بشكل مبتكر فى الوقت نفسه، وبهذا يمكن أن نحصل على مقاييس صحيحة للجمال المسرحى. وفى أثناء المناقشة، "ذكر الكثير من المتخصصين أن تنقيح الأعمال

التراثية يعتمد فى المقام الأول على فهم واستيعاب روح العمل، وتكوين فكرة جديدة عن العمل، حيث لا يمكن أن نستهين بالأعمال التراثية ونغير فيها بلا مبرر. فيجب على من يعدل فى أى عمل تراثى أن تكون عنده القدرة على التحاور مع كاتب العمل، وبهذا يستطيع أن يعرض المحتوى الفكرى للعمل الأصلى، لكى لا يكون العمل المنقح ما هو إلا مجموعة شروح مرئية للعمل الأصلى.

الكاتبة الإيطالية ليشا فى بحثها "الأربعة أخطاء التى يقع فيها المخرجون الصينيون المعاصرون أثناء تنقيح الأعمال الغربية"، انطلقت فى دراستها من وجهة نظر منقحى المسرحيات الأجنبية، وقسمت أخطاء الفهم عندهم إلى أخطاء مقصودة وأخطاء غير مقصودة، وقامت بتقسيم أخطاء تنقيح المخرجين الصينيين المعاصرين للأعمال الغربية لأربعة أنواع من الأخطاء:

١- الأخطاء المقصودة بهدف انتقاد الواقع، مثل المسرحية الإيطالية التى أخرجها منغ تينغ خوى، وهى " الموت المفاجئ لعنصر غير حكومى" للكاتب الإيطالى داريوفو.

٢- أخطاء تكون مقصودة أحياناً وغير مقصودة أحياناً أخرى، وهى ناتجة عن رغبة المنقح فى إظهار وجهة نظر ثقافية معينة، ومثال ذلك مسرحية "توراندوت" وهى مسرحية أوبرالية من القرن التاسع عشر وقد أخرجها تجانغ إى مو.
٣-أخطاء تنتج عن الرغبة فى إيقاظ المجتمع الغافل ووضعه على طريق التقدم، مثل المسرحية النرويجية "بيت الدمى"، والتى أخرجها وو شياو تيانغ.

٤- أخطاء غير مقصودة بسبب نقص المعرفة الثقافية، مثل المسرحية الإنجليزية "الحصان" للكاتب بيتر شافير. وقد شملت الأخطاء التى ذكرتها ليشا

جميع الطرق التى استخدمها المخرجون الصينيون المعاصرون فى تنقيح الأعمال الغربية آنذاك، وخاصةً لأنها انطلقت فى بحثها وتحليلها من وجهة نظر بناء الأعمال المسرحية، مما جعل بحثها يحتوى على نسبة كبيرة من الصحة، ويمكن اختزال الأربع نقاط التى طرحتها ليشا فى نقطة واحدة فقط، وهى: نجاح تنقيح أى مسرحية يتوقف على نظرة المنقح وثقافته وخبراته الحياتية. وبعبارة أخرى، طريقة تنقيح المسرحيات هى عملية يقوم بها المنقح معتمداً على خبراته الحياتية والتراكمات الثقافية المتكونة عنده، وتتغير طريقة التنقيح حسب مستوى ثقافة المنقح وخبراته الحياتية.

ويمكننا أن نقول إن عملية التنقيح هى محاولة من المنقح لأن يتفهم جوهر العمل عن طريق تنقيحه، فالتنقيح هو فهم العمل، وهو أيضاً شرح العمل.

و كان تعريف علم الشروح فى البداية هو إظهار المعنى الكامن داخل النص، وبذلك يصبح النص غير الواضح نصاً واضحاً. ويشمل علم الشروح نظرية المعرفة والنظرية المنهجية، ومن الشخصيات التى أحدثت تغييراً فى علم الشروح هى الفيلسوف هيجل وجادامر، حيث كونت نظرياتهما القاعدة الأساسية لعلم الشروح المعاصر.

يعتقد جادامر أن الفهم ليس هو معرفة حقيقة موضوعية ما، ولهذا فإن الفهم ليس شيئاً موضوعياً، وإنما هو شئ ذاتى يخص شخصًا بعينه. وعلاوة على ذلك، فالفهم فى حد ذاته يحمل فى طياته العنصر التاريخى، حيث يوضح ذلك حتمية وجود الفهم الذى يسبق الاحتكاك بالأشياء، وهو ما يطلق عليه اسم: "الفهم المسبق".

كما قال جادامر: "خلاصة القول هى أن الفهم هو فهم ذاتى فى المقام الأول."

وقد قدم مفهوم جادمار عن الفهم مجموعة جديدة من النظريات والطرق الجديدة فى النظر إلى العالم.

ويعتقد جادمار أن عنصر التاريخ المجتمعى، وتاريخ الفهم لشىء ما، بالإضافة إلى التطبيق العملى قد كونوا معاً العنصر التاريخى فى عملية الفهم. والعنصر التاريخى الذى تتضمنه عملية الفهم قد يحتوى على بعض الانحياز، ولكنه انحياز مباح يصعب تجنبه، كما أن هذا الانحياز إيجابى بعض الشئ، لأن الانحياز هو العنصر الذى يبقى من خلال العادات والتقاليد عن طريق الاختيار التاريخى، وقد كون هذا الانحياز نظرتنا التاريخية، وأصبح هو نقطة الانطلاق لطريقة فهمنا، لذا، أى نوع من طرق الفهم يحتوى داخله على بعض الانحياز المسموح به.

ومراحل الفهم عند جادمار هى مراحل "اندماج مجالات الرؤية". فلا يمكن أن ننكر وجود فجوة بين مجال رؤية كاتب العمل الأصلى ومجال رؤية من يعيد شرح العمل، لذا فإن الفهم هو الدمج بين وجهة النظر السابقة ووجهة النظر المعاصرة التى يمثلها شرح العمل، للوصول إلى وجهة نظر جديدة تحوى بداخلها على أفكار العمل الأصلى، والأفكار المعاصرة التى تفوق الأفكار التى طرحها العمل الأصلى. ووجهة النظر الجديدة تكون فهمًا جديدًا، حيث تكون نقطة الانطلاق لفهم جديد متقدم. وبهذا تتكون دائرة يعتمد فيها الفهم على الفهم المسبق، كما يعتمد فيها الفهم المسبق على الفهم، ويعتقد جادمار أن هذه هى دائرة علم الشروح. وأشار جادمار أن مغزى النص لم يصبح هو المعنى الأصلى الثابت الذى قصده الكاتب الأصلى، فهو قد وضع فى نقطة الاتصال بين تطور الثقافة التاريخية التى ولدتها

دائرة الفهم السابق ذكرها، ومفهوم الكلية يحتوى على المعنى النسبى لنظرية الطبيعية. ونظرية الفهم تسعى إلى طبيعية موقع وجودها التاريخى.

يقول جادمار: "موضوع الدراسة التاريخية ليس هدفًا بذاته، وإنما هو التوحد مع الآخر، أى أنه نوع من أنواع العلاقات. وفى هذه العلاقة، تتواجد الحقائق التاريخية مع حقائق فهم التاريخ. فيجب على علم الشروح الصحيح أن يظهر الحقائق التاريخية فى طيات الفهم. لذا فإننى أطلقت على هذا النوع من التاريخ -الذى نحتاجه- اسم"النتيجة التاريخية" . فالفهم فى حد ذاته هو نتيجة تاريخية." يرى جادمار أن نفس النص قد يفهم بطرق مختلفة باختلاف العصر، فالشرح نفسه له علاقة بالتاريخ، وكل الأحداث السابقة يتضمنها التاريخ الحديث، وفهم الماضى يؤدى إلى فهم الحاضر والمستقبل.

بناءً على تأييد جادمار لنظرية الشروح، أنا أعتقد أن عرض وتمثيل المسرحيات الصينية والأجنبية، ما هو إلا تعميق لمعرفة وفهم نصوص الأعمال والمسرحيات الصينية والأجنبية، أما تنقيح نصوص الأعمال المسرحية، فهو طريقة للبحث عن الحقيقة، ولهذا يجب أن نرحب بفكرة تمثيل وتنقيح الأعمال المسرحية. فى تاريخ المسرح الصينى، نجح تساو يو فى تنقيح مسرحية "البيت" للكاتب المسرحى با تين، لتصبح مسرحية منقحة تحمل نفس الاسم، كما أن هناك العديد من مسرحيات الكاتب العالمى شكسبير التى نقحت بعيداً عن العوامل التاريخية للعمل الأصلى. فما بالك أن موضوع بحث الفن المسرحى هو الإنسان، ومعرفة وفهم العمل المسرحى ما هى إلا معرفة وفهم الإنسان نفسه، وقد تكون الحالة العامة للمسرح الحديث والتى تحوى داخلها الأعمال الجيدة والأعمال المبتذلة هى نقطة التحول التى ستأخذنا لنهضة الفن المسرحى.

الفصل الثالث

المسرح الطلابى الجامعى

لقد عكس المسرح الطلابى الجامعى بالتسعينيات مدى حب وتحمس الطلاب الجامعيين للمشاركة فى النشاط المسرحى، ومدى اهتمامهم بمعالجة القضايا الإنسانية، كما كشف عن أحلام هؤلاء الشباب ومواهبهم الفذة، محدثين ثورة جديدة للمسرح الطلابى كثورة التمثيل الطلابى التى ظهرت بالعشرينيات.

وقد قامت أنشطة المسرح الطلابى فى التسعينيات على أيدى وسواعد طلاب الجامعة بشكل أساسى، وهى لا تعبر عن ثقافة الجامعة فحسب بل أيضا تعبر عن ثقافة المسرح، مكونة ظاهرة ثقافية غنية وزاخرة.

وللمسرح الجامعى مشوار حافل بالإنجازات والنجاحات. فهو كالمسرح الصينى التقليدى يتمتع بتاريخ طويل وعريق.

وفى أواخر القرن التاسع عشر، كان للمدارس التبشيرية فى شانغهاى دورا كبيرا تجاه المسرح الطلابى، مثل معهد شنغ يوى خان الذى قام الإنجليز بإنشائه ، وكذلك مدرسة شو خوى الإعدادية التى أنشأها الفرنسيون، وغيرها من المدارس الأخرى التى كانت تقوم بوضع مادة الفن التصويرى وسط مقرراتها، وهى تتضمن التدرب على تمثيل مسرحيات عالمية، وكان الطلاب يؤدون المسرحيات الأجنبية باللغة الأجنبية، وكذلك المسرحيات الصينية باللغة الصينية. وتلك المسرحيات الصينية تعرض القصص والأحداث التاريخية الصينية، وبذلك ظهر الشكل التقليدى للمسرح الصينى. ويكمن جمال المسرح الصينى القديم فى خلوه من الأغانى والاستعراضات التى توجد بالأوبرا الغنائية.

ومنذ ذلك الوقت زاد عدد المدارس التبشيرية التى تستخدم أحدث طرق التمثيل لتقديم العروض المسرحية، بل وذاع صيتها فى جوانغ جو وهونغ كونغ وسو جو وخانغ جو وتيان جين وغيرها من المناطق الأخرى.

وكان للأنشطة المسرحية دور كبير فى جذب أنظار الطلاب الجامعيين، وأصبح لها جمهور كبير خاصة بعد التطور الملحوظ الذى طرأ عليها. وفى شتاء عام ١٩٠٦ قام بعض الطلبة الصينيين بتأسيس جميعة فنية تدعى " تشون ليو" بمدينة طوكيو باليابان. وقد أصبح لجمعية تشون ليو صيت عالى بسبب كل العروض المسرحية التى قامت الجمعية بتقديمها. ومن أهم أعضاء هذه الجمعية: لى شو تونغ وتسنغ شياو جو..إلخ ، وجميعهم طلاب صينيون يدرسون باليابان. وتعد مسرحتى "فتاة زهرة الشاى" و"العبد الأسود يتنهد لذكريات اليوم" من المسرحيات الجامعية التى قام الطلاب الصينيون بعرضها خارج الصين.

وفى عام ١٩٠٩، قامت جامعة نان كاى بمدينة تيان جين بتقديم عرض لمسرحية ساخرة بمناسبة احتفالية بدء العام الجامعى الجديد، وهى بعنوان "الدراسة ليست كل شىء" . وقد قام رئيس الجامعة بتأليف المسرحية وشارك فى تأديتها، ومنذ ذلك الحين أصبحت تقام احتفالية بدء الدراسة كل عام بدون انقطاع.

وفى عام ١٩١٤، تم تأسيس فرق نان كاى المسرحية، وقد قامت بتقديم العديد من العروض المسرحية المتنوعة بشكل مستمر، مثل مسرحيات "جنيها واحدا"، "قرار خاطىء فى لحظة خاطفة" و"القرية الجديدة" وغيرها من العروض المسرحية الرائعة التى كان لها دوراً كبيراً فى تطور المسرح الصينى. وقد حققت

فرقة نان كاى إنجازات مبهرة تحت قيادة كل من جانغ بو لينغ وجانغ بنغ تشون فى مجالات الإبداع المسرحى والفنون المسرحية وتقنيات العرض المسرحى وكذلك فى مجالات الادارة والتنظيم وإعداد عناصر تتمتع بقدر عال من الكفاءة، وبذلك قطع الفن المسرحى الصينى شوطا كبيرا من التطورات والإنجازات فى مجال العمل المسرحى. لذلك تعد فرقة نان كاى- فى نظر خو شى- هى أفضل فرقة مسرحية بالصين آنذاك. وقد سبق لجو إن لاى أن كان عضوا نشطا فى هذه الفرقة، وقد شارك فى العروض المسرحية سواء بالتأليف أو بتصميم ديكور المسرح أو بتولى أعمال الدعاية والإعلان وغيرها من الأعمال الأخرى. وكذلك سبق لتساو يو الانضمام لفرقة نان كاى المسرحية بعد التحاقه بجامعة نان كاى، وقد شارك أيضا بأدائه التمثيلى فى كل من مسرحيات "الاضطهاد"، "مروحة ابنة الجدة" ، "النساج"، "عدو الشعب"، وغيرها من الأعمال المسرحية الأخرى، كما شارك بالبطولة فى مسرحية "نالا".

بدأت جامعة تشنيغ خوا نشاطها المسرحى فى عام ١٩١١، ومنذ ذلك الوقت لم تتوقف عن تقديم عروضها المسرحية. وتوافد العديد من طلاب جامعة تشينغ خوا للمشاركة فى الفنون المسرحية، والذين أصبحوا فيما بعد ممثلين أكفاء ذوى مستوى رفيع فى الأداء، من بينهم خونغ شين الذى التحق بالجامعة عام ١٩١٤، والذى قام بتقديم عرض لمسرحية إنجليزية بعنوان "شيا داو لوه بين خان" وغيرها من الأعمال المسرحية التى كانت بمثابة بداية لتاريخه المسرحى.

قال السيد ينغ يوه تشنغ ?الذى سبق توليه منصب نائب رئيس مسرح الفنون الشعبية ببكين – مستعيدا ذكريات مسيرته الفنية: "إننى أدين بالشكر والعرفان لجامعتى جامعة تشينغ خوا لما ثقلتنى به من علم ومعرفة بالفن المسرحى". فقد

كان السبب الرئيسى لالتحاق ينغ يوه تشينغ بجامعة تشينغ خوا هو مسرح الجامعة، حيث إن جامعة تشينغ خوا جامعة ولادة لكبار فنانى المسرح، أمثال خونغ شن، تساو يو، جانغ جون شيانغ، لى جيان دو، يانغ جيانغ، والذين تخرجوا جميعهم من جامعة تشينغ خوا قسم اللغات الأجنبية، وكذلك بها الفنان والدكتور الشهير وانغ ون شيان. فجامعة تشينغ خوا بالنسبة لفنان قضى عمره فى مزاولة الفن المسرحى هى مصدر الهامه وفكره الفنى.

ظهر نشاط "الهواة" فى أوائل العشرينيات، والتى انضم إليها العديد من الطلاب الجامعيين. وقد ذاع صيته فى كثير من الجامعات، مثل جامعة بكين، جامعة تشينغ خوا، جامعة يان جينغ، جامعة يان جينغ للبنات، جامعة النقل والمواصلات، الجامعة الوطنية، جامعة المعلمين، كلية العلوم السياسية، ومن المعاهد معهد بكين العالى، معهد بكين العالى للبنات وغيرها من المؤسسات التعليمية الاخرى التى أصبح نشاط "الهواة" جزءًا لا يتجزأ منها. ومن العروض المسرحية التى تم تأديتها: "الأم"، "سلطة الظلام"، "القرية الجديدة"، "الأمور المصيرية"، تشينغ داو"، "لا وجود للمشاكل" وكذلك "الطاووس يحلق شرقا وجنوبا" ، "الضمير" ، "السيدة أو لان" وغيرها من المسرحيات التى حملت أفكار حركة الرابع من مايو.

أما عن جنوب الصين، فقد كان لكلية فنون الجنوب السبق فى تقديم عروض مسرحية متنقلة فى مختلف أرجاء البلاد، وذلك تحت قيادة الأستاذ تيان خان. وقد لاقت الأعمال المسرحية لتيان خان ترحيبا كبيرا من قبل الجماهير آنذاك، ومن هذه الأعمال: "القصة الحزينة على حافة البحيرة"، "حديث المساء فى سوجو" ، "العودة للجنوب"، "موت الفنان" ،"كامن" وغيرها من الأعمال المسرحية الناجحة.

وتعد فرقة مسرح "فو دان" بجامعة فو دان- والتى تم تأسيسها تحت قيادة كل من ما يان شيانغ و خونغ شن- من إحدى الفرق المسرحية الأكثر ازدهارا وتألقا فى العشرينيات والثلاثينيات. وقامت الفرقة بتقديم عروض مسرحية ناجحة مثل : "الزنبور"، "هموم الشباب"، "صاحبة الدكان"، "جسر وو كوى"، "الأمطار الرعدية" ، "شروق الشمس" ، "زئير المدينة القديمة" ، "مدينة العنقاء"، "لحن الزواج" وغيرها من الأعمال المسرحية الأخرى.

وللمسرح الطلابى الجامعى فى العشرينيات مكانة عظيمة يشهدها تاريخ تطور المسرح الصينى. وكانت المبادئ الرئيسية لنشاط "الهواة" تتضمن محاربة المحاولات المستمرة لتحويل الفن المسرحى المتحضر الى نشاط تجارى مبتذل، بل وكان له فضل فى إعداد وتأهيل نخبة كبيرة من مشاهير الفن المسرحى مثل تساو يو، ولى جيان وو، دافعين بعجلة تقدم المسرح الصينى القديم إلى الأمام، إلى مرحلة جديدة من التطور والابداع.

وفى فترة مقاومة الاحتلال اليابانى وحرب الاستقلال، كان لطلبة المسرح عروض مسرحية يشهد لها التاريخ، والتى عكست روح الشعب المقاوم للاحتلال والمحارب للعدو اليابانى. كما انضمت بعض كتائب الثورة لتشارك فى عرض هذه المسرحيات.

وازدهر النشاط المسرحى للطلبة الجامعيين عقب الإصلاح والانفتاح ودخول الثقافة العربية إلى الصين وزيادة تحرر الفكر الصينى. وفى عام ١٩٨١، قام طلاب مدينة شانغهاى بتأليف وعرض مسرحية "ابن قائد المدفعية". وفى عام ١٩٨٥، قاموا كذلك بتأليف وعرض مسرحية بعنوان "مكان الشياطين".

تم تأسيس فرقة "شمال الصين" المسرحية فى عام ١٩٨٥ على أيدى خوانغ خوى لين و شاو وو، وقد تلقت الفرقة كل الدعم والرعاية على أيدى تساو يو وغيره من كبار المسرح. وقامت الفرقة بتقديم عدة عروض مسرحية بعد إنشائها، مثل "الليلة الثانية عشرة" ،"زوبعة فى فنجان" وغيرها من الأعمال المسرحية الشهيرة التى أثقلت فكر الطلاب وزودت من حصيلتهم الثقافية، وجذبت بعض الهواة الذين شدهم جو المسرح الشيق واتخذوا طريق المسرح عملا احترافيا فيما بعد. وفى عام ١٩٩٢ قامت فرقة "شمال الصين" بتوسيع نشاطها وقامت بإنشاء فرقة "مسرح طلاب الجامعة" التى تطورت وازدهرت تدريجيا لتصبح فرقة شهيرة للمسرح الطلابى بالجامعات. وحتى وقتنا هذا مازالت تقام مسابقات مسرحية على نطاق واسع بين فرقتى "شمال الصين" و "مسرح طلاب الجامعة"، ويتم توزيع مئات الجوائز على المؤلفات المسرحية المتميزة، مثل مسرحية "جو جون إن لاى"، "تضحيات الحب" وغيرها من المؤلفات المسرحية الناجحة التى احتلت مكانة كبيرة فى المسرح الجامعى على مستوى جامعات الصين بل وفى الوسط الفنى المسرحى.

وبعد تأسيس فرقة "شمال الصين" المسرحية، توالت العديد من الجامعات التى قامت بتأسيس العديد من الفرق المسرحية ببكين وشانغهاى ، وبذلك نجد أن المسرح الجامعى قد وصل إلى قمة ازدهاره فى الثمانينيات.

أما عن فرقة مسرح جامعة اللغات الأجنبية ببكين - والتى أنشئت عام ١٩٨٥- فقد ذاع صيتها وسط الجامعات و المعاهد العليا. وقد لاقت العروض المسرحية التى قدمتها ترحيبا كبيرا من قبل الجماهير، مثل مسرحية "تساو يو" ، "شروق الشمس"، "النبيل المزيف" وغيرها من الأعمال المسرحية الناجحة.

وفى التسعينيات، قطع المسرح الجامعى شوطا كبيرا من التطور المسرحى فى العديد من الجامعات، بل وأصبح المسرح الجامعى من أقوى الفنون على الصعيد المسرحى والثقافى. وما توصل إليه المسرح الجامعى فى التسعينيات ما هو إلا استمرارية للمسرح الجامعى الذى نشأ فى منتصف الثمانينيات.

وهناك العديد من الفرق المسرحية التى قام الطلاب بتكوينها أثناء أوقات فراغهم، ولم يقتصر تأثير الفرق المسرحية على الجامعة فحسب، بل امتد تأثيرها ليشمل المجتمع ، ومن تلك الفرق المسرحية كل من فرقتى" جامعة بكين"، و"حركة الرابع من مايو" التابعتين لجامعة بكين، وكذلك فرقة "جامعة تشينغ خوا" و فرقة "جامعة الشعب" والفرقة المسرحية لكلية الإعلام بجامعة الشعب، وكذلك كل من فرقة "الإبداعات العظيمة" ، "ورشة العمل المسرحى" التابعتين لجامعة المسرح المركزية، وفرقتى "نور الفن"، و"الأمل" التابعتين لجامعة الملاحة الجوية، وفرقتى "السعى وراء الحلم"، و"الحدود" التابعتين لجامعة بكين التجارية، وفرقتى "الشمس" التابعة لجامعة بكين للأعمال الإدارية، و"هواة فن زهرة التلج" التابعتين لجامعة بكين للعلوم والتكنولوجيا، وفرقة "الزمن" التابعة لجامعة بكين للنقل والمواصلات" وفرقة"زهرة الهندبا البرية" بجامعة التجارة الخارجية، وفرقة"الحصان الورقى" بجامعة الشئون المالية المركزية، وفرقة"اللهب البارد" بجامعة بكين للصناعات الكيماوية، وفرقة "نحو الغرف" بجامعة بكين للأعمال الحرجية، وفرقة "أناس من الصخر" بجامعة الصين للجيولوجيا، وفرقة"شنغ يوان" بجامعة التنجيم الصيينة، وفرقة جامعة بكين للغة والثقافة، وفرقة كلية الإ ذاعة والتلفزيون،وفرقة جامعة الصين للسياسة والقانون، وفرقة جامعة بكين للطب الصينى، وفرقة"النخيل الأخضر" بجامعة بكين للصناعة، وفرقة "براعم

الربيع"بجامعة بكين للرياضة البدنية، وفرقة "الذوق الرفيع" بكلية بكين للهندسة المعمارية، فرقة مسرح كلية بكين للأعمال المصرفية، فرقة مسرح كلية بكين للملابس، فرقة مسرح كلية السياسة والشباب، فرقة مسرح الكلية الثانية للغات الاجنبية، وفرقة مسرح "فو دان" بجامعة فو دان، وفرقة "حقول القمح"، فرقة "حدائق السنونو"، وفرقة مسرح جامعة وسط الصين للتكنولوجيا، وفرقة مسرح ثقافة الشعب بجامعة خو بى وغيرها من الفرق المسرحية.

ومنذ عام ١٩٩٣، قامت أكثر من عشرين مؤسسة تعليمية بعرض ما يزيد عن ثلاثين مسرحية، والتى ساهم فيها الطلاب بإبداعاتهم العظيمة وجهودهم المضنية.

وفى عام ١٩٩٨ قامت بعض الجامعات بتقديم بعض العروض الفنية فى أرجاء البلاد.

وفى عام ٢٠٠٠، قامت الفرق المسرحية لكل من جامعة الشعب، وجامعة بكين ، وجامعة العاصمة للمعلمين، وجامعة العاصمة للتجارة وجامعة الملاحة الجوية بتقديم عروض خاصة ببكين. وكذلك أقامت جامعات مدينتى بكين وخانغ جو مسابقات مسرحية على مستوى الدولة. وفى العام نفسه، قام أعضاء الفرق المسرحية لجامعة بكين للغات، وجامعة الشعب وجامعة بكين للأعمال الإدارية وجامعة بكين للمعلمين وجامعة التجارة الخارجية وغيرها من الجامعات ?تحت دعم من شركة شى وانغ المحدودة- بتكوين فرقة مسرحية باسم "شى وانغ، الفرقة الموحدة"، كما قاموا بتقديم عرض مسرحى قصير فى مسرح الفنون الشعبية ببكين، وكان بعنوان "لن يطير النوم أبدا من أعيننا". وهى تروى قصة مجموعة من

الشباب الطموح الذين أسرفوا وقتهم فى تفكيرهم فى الأحلام والأوهام، ولقوا حتفهم بسبب عدم نومهم وإصابتهم بالأرق. وتنادى المسرحية بضرورة تقدير الوقت والحياة.

وفى عام ٢٠٠١، وصل النشاط المسرحى إلى قمة ازدهاره، حيث ارتفع معدل الإنتاج المسرحى آنذاك، فقد قدمت كل من جامعة الشعب، وجامعة بكين وجامعة تشينغ خوا وجامعة الزراعة وجامعة المعلمين وغيرها من الجامعات ما يقرب من ٤٠ عملاً مسرحيًا خلال ثلاثة أشهر فقط.

وقد عرضت مسرحية "البداية والنهاية" -التى قدمتها جامعة الشعب- قضية العلاقة بين الرجل والمرأة. وكذلك مسرحية "المختل عقليا برىء" التى تم اقتباسها وتعديلها من تقرير صحفى، وهى تروى قصة مقتل طفل يبلغ من العمر ست سنوات على يد جندى أمريكى من قوات الأمم المتحدة، وتم الإفراج عن الجندى بعدما أن تبين أنه "مختل عقليا". وبعدما أفرجت المحكمة عن الجندى المزعوم، خرج ليواصل خدمته العسكرية، وقامت الحكومة الأمريكية بتقديم تعويض لأسرة الطفل، وقد رضى والدى الطفل بهذا التعويض.

وقد عكست الأعمال المسرحية مدى حب وحماس الطلبة الجامعيين للفن المسرحى، وكذلك مدى إبداعهم فى مجال الإنتاج المسرحى، ومن أمثلة هذه الأعمال: " البداية والنهاية" ،" المختل عقليا.. برىء"، "زهور الربيع المتفتحة" ...إلخ.

وفى العام نفسه، تم إقامة عروض لكل الأعمال المسرحية التى قامت بها جامعة الشعب من خلال الحفل المسرحى للطلاب بجامعة بكين ، وكان تحت

عنوان "عرض فنى ومناقشة فنية للعروض المسرحية لطلاب مدينة بكين لعام ٢٠٠١"، وقد نال هذا النشاط ترحابا كبيرا من كافة طبقات المجتمع. وخلال تقديم العروض، انبهرت الجماهير الحاشدة بالأداء المسرحى للطلاب والذى كان مفعما بالحياة ومعبرا عن مدى تطور وازدهار المسرح الجامعى.

وخلال هذه السنوات، قامت كل من مدينة بكين وشانغهاى و وو خان ونان جينغ وتشنغ دو وغيرها من المدن بتقديم عروض مسرحية على فترات متقاربة. فعن مدينة وو خان، تعد جامعة العلوم والتكنولوجيا التى تم إنشاؤها فى عام ١٩٩٥ من احدى الجامعات البارزة. وقامت خلال السنوات القليلة الماضية بتقديم مجموعة من العروض المسرحية الرائعة، مثل: " مسك الطلبة الجامعى"، "محكمة الفاشستى" ،" السبعون مستأجرا"،"الأمطار الرعدية"،"البيت" ...إلخ. كما تم عقد بعض المحاضرات التى تناقش نظريات التمثيل والإخراج المسرحى، وقام خلالها بعض أعضاء الفرق المسرحية بتقديم عروض مسرحية قصيرة. وقد شاركت الجامعة وكذلك جامعة الصين للمعلمين وجامعة الاقتصاد والعلوم السياسية وجامعة الزراعة الصينية وغيرها من الجامعات فى تقديم مختلف العروض المسرحية بجامعات مقاطعة خو بى.

وهناك عدة خصائص أساسية يتميز بها النشاط المسرحى الطلابى الجامعى، وهى كالتالى:

١- جميع المشاركين فى المسرح الجامعى من الطلاب يشاركون فيه بكامل رغبتهم، وهناك أيضا تجمعات للطلاب أو مجموعات فنية يقومون هم بتكوينها.

٢- معظم المشاركين فى المسرح الجامعى هم من الفرق الجامعية الأولى، وهم فى زيادة مستمرة وسريعة.

٣- بالرغم من ان الطلبة الجامعيين لم يتم تدريبهم على ايدى متخصصى مسرح، الا انهم يتمتعون بقدرات ومهارات خاصة بهم تجعل منهم ابطالا مسرحيين على خشبة المسرح. وذلك يدل على مكانة المسرح الجامعى فى المسرح الصينى الحديث وعلى مدى حرص الطلاب الجامعيين وتفانيهم فى البحث ودراسة طرق وفنون التمثيل المسرحى.

٤- يقوم الطلاب بتقديم عروضهم المسرحية فى مسرح الجامعة بصفة خاصة وخارج نطاقها بصفة عامة. وتتنوع الفئات المشاركة فى تلك العروض لتشمل الطلبة والأساتذة الجامعيين ومتخصصين فى مجال المسرح، ويتم تنفيذ أعمال الدعاية والإعلان عن العروض المسرحية من خلال الإذاعة ومجلات الحائط وشبكة الإنترنت. ويقوم الطلبة بتقديم عروضهم المسرحية بشكل أساسى داخل الحرم الجامعى، ولكن من أجل توسيع نشاطهم المسرحى، قامت بعض الجامعات بتقديم العروض خارج نطاق الحرم الجامعى. وبذلك خرجت العديد من الأعمال المسرحية إلى نطاق المجتمع.

٥- لا يقوم الطلاب بتقديم العروض المسرحية بغرض الكسب المادى. بل يتم السماح للجماهير بمشاهدة العروض المسرحية بتذاكر مجانية. ويقوم الطلاب بالبحث عن مستثمرين أو مصادر دعم، ويعتمد الطلبة (الممثلون) على قدراتهم وفهمهم الذاتى لأدوارهم فى المسرحيات التى يقومون بعرضها، فكل طالب هو مبدع وممثل بارع.

٦- بالإضافة الى وجود بعض الفرق المسرحية بالجامعات الإنسانية التى لها تأثير كبير فى المجتمع وإنجازات مبهرة، هناك أيضا فرق مسرحية بالمعاهد، ولكنها قلما تمارس نشاطها المسرحى بصفة مستمرة، ولا تقوم بالتدرب على العروض المسرحية فى أوقات محددة كما أنها تكثر من نشاطها خلال فترات الأعياد.

٧- أغلبية المسرحيات التى يقدمها المسرح الجامعى تكون عروضًا قصيرة، ومن الأعمال المسرحية الأجنبية التى قام الطلبة بتقديمها كالآتى:

مسرحيات "روميو وجوليت " و"حلم ليلة صيف" ،"ماكبث"،"الليلة الثانية عشرة" و"تيمون الأثينى"، و"زوبعة فى فنجان" للكاتب الكبير شكسبير ، وكذلك مسرحيات "بيرجنت"،"بيت الدمى" ، "عدو الشعب" لإنسن ، و"خارج نطاق الأفق" ، "انا كريستين" للكاتب أونيل، و مسرحية "حديقة الكرز" لتشيوفسكى، و مسرحية "موتى بلا مقبرة" لسارتر، و"انتظار غوردو" لبيكيت، و مسرحية "الآنسة جولى" لسترنجبرج، ومسرحية "فويث كيرك" لبوشنر وغيرها من الأعمال المسرحية لأشهر الكتاب الأجانب.

ومن الأعمال المسرحية الصينية التى قاموا بعرضها على خشبة المسرح منها: مسرحية "البنت"، "الأمطار الرعدية"، "أهل بكين"،"شروق الشمس"،"ومطلى بالذهب" للكاتب تساو يو. وكذلك مسرحية "القهر" للكاتب دينغ شى لين، ومسرحية "المقهى" للكاتب لاو شه ومسرحية "السعى وراء الثروة". وكذلك مسرحية "أسفل افريز شانغهاى" وغيرها من الاعمال المسرحية المعروفة.

وكان لهذه الاعمال المسرخية القديمة سحر فنى خاص من نوعه، والذى كان له تأثيرا عظيما فى رفع وترقية الروح الثقافية الانسانية لدى الطلاب ورفع مهارات تذوق الجمال لديهم، وكذلك زيادة معرفتهم بالقضايا المجتمعية الحياتية. ولكن بالاضافة الى اختيارهم اشهر الاعمال المسرحية القديمة لعرضها على خشبة المسرح، كذلك قام الطلاب الجامعيين بتقديم عروض مسرحية لأهم الاعمال المسرحية الحديثة، مثل: "التفكير فى هذا العالم الفانى"، "وحيد القرن المحب"،" الشخص الذى احبه"،"ضوء القمر على الارض المقفرة".

بالاضافة الى تلك الاعمال المسرحية القديمة والحديقة، كذلك يقوم الطلبة بعرض اعمال مسرحية من تأليفهم، مظهرين قدراتهم الفكرية والابداعية، ومن تلك الابداعات الذاتية للطلبة: "ابن قائد سلاح المدفعية"، "مكان الشيطان"،" المختل عقليا..برىء" ، " ياو آن، كه تشا جين"، "لن يطير النوم ابدا من اعيننا"،"مكاتب التزويج"،"زوجان على حافة الخطر" ،"مذكرات مشرف"،"طائر بنات البارسول" وغيرها من الاعمال المسرحية المفعمة بالمشاعر الصادقة وخبرات الحياة.

وقد أظهرت الإبداعات والعروض المسرحية للمسرح الجامعى فى التسعينيات مدى شغف وحب الطلاب الجامعيين للمسرح ولمناقشة القضايا الاجتماعية، كما أظهرت مواهب وقدرات هؤلاء الطلبة وأحلامهم وطموحاتهم، وبذلك فهم يمثلون ثورة للتمثيل الطلابى بعد تلك التى ظهرت فى القرن العشرين، مما جعل المسرح الصينى يعود إلى منبعه الأصلى مرة أخرى، وهو الحرم الجامعى، وبذلك نال المسرح الصينى اهتمام الطلبة وأصبح له بداية لتطور جديد وهذا بلا شك أمر يدعو للفخر والسرور.

ولم يقتصر المسرح الطلابى على الجامعات فحسب، بل امتد ليشمل المدارس الإعدادية والثانوية، وأخذت بعض المدارس باقتباس بعض نصوص المقررات الدراسية وتحويلها إلى عروض مسرحية قصيرة ، ويقوم كل طالب بأداء دور فى هذه العروض. وقد ساهم هذا النوع من النشاط الطلابى فى جعل الطالب يعى ويفهم مشاعر وفكر الممثلين المسرحيين الذين يقوم بأداء أدوارهم على خشبة المسرح. وفى ١٢ من عام ٢٠٠٠، قام بعض الطلاب من ثمانين مدرسة ببكين بتقديم عرض مسرحى بعنوان "شروق الشمس" تحت إشراف أساتذتهم.

وقد لعب العمل المسرحى دورا كبيرا فى إثقال معرفة وخبرة الطلبة فى مجال المسرح، وكذلك زيادة شغفهم بالأدب والتاريخ والفلسفة والعلوم الاجتماعية، كما أنه وسع من مداركهم فى أمور الحياة، ورفع من ذوقهم الفنى وروحهم الإنسانية. وبالإضافة إلى أن المسرح الجامعى كان له الفضل فى اكتشاف المهارات التمثيلية لدى الطلبة، وايضا فى إطلاق عنان إبداعهم الفنى، فكذلك أيضا كان له الدور فى تنمية روح التعاون فيما بينهم ورفع مهارات التحدث والكتابة ومهارات التواصل الاجتماعى لديهم.

ويرجع سبب انضمام معظم الطلبة للمسرح الجامعى هو حبهم وشغفهم الحقيقى للمسرح. وقد اعرب احد طلبة جامعة خو بى، وهو احد اعضاء فرقة "المسرح الانسانى " عن مشاعره تجاه المسرح قائلا:

"لا يقتصر دور مسرح الجامعة على تقديم العروض المسرحية القديمة أو الحديثة، بل أيضا فهو وسيلة للتنفيس عن مشاعرنا الدفينة وأحلامنا الشخصية، وقد جعلنا نؤمن بأن وسط حرم هذه الجامعة هناك مكان يخرج طاقاتنا الداخلية ومهاراتنا المدفونة...هو المسرح.

كما قال مسئول فرقة "حقول القمح" المسرحية بجامعة فو دان: "أحب المسرح بما يتطلبه من جرأة وشجاعة وبما يتطلبه من تعب وعناء. وبغض النظر عن أن المسرح ليس له ملامح وشكل معين وأنه يترفع عما نسميه "التخصصية"، وأنه لا يركز على "الفن" بقدر ما يحرص على الحرية الفنية، الا أنه بريق يتلألأ فى أعيننا. فأنا أحب المسرح بما به من حيوية ونشاط، فى حين أن المسرح المتخصص لا يعطينى هذا الإحساس".

وهناك بعض الاشخاص الذين يكتشفون موهبة التمثيل المسرحى لديهم من خلال مشاركتهم فى الأنشطة المسرحية بالجامعة، مما يجعل لديهم الرغبة فى دخول هذا المجال.

وتقول آن ينغ من قسم القانون بجامعة التجارة الاقتصادية : "المسرح بالنسبة لى كأنه مهنة ما، فبالرغم من تخرجى من الجامعة، إلا أننى مازلت مستمرة فى ممارسته وكأنه نوع من المجالات المهنية. ولا يعد المسرح بالنسبة لى مصدرا لكسب الرزق، إنما هو بالنسبة لى نوع من الدعم النفسى، فأنا كلما أقوم بكتابة احدى المسرحيات يساورنى شعور بالرضا عن النفس الراحة والنفسية".

ويعبر احد طلاب جامعة بكين للانشاء والمعمار عن الاسباب التى دفعته للانضمام للعمل المسرحى بالجامعة قائلا:

"المسرح بالنسبة لى هو شغف..هو هواية..هو الطموح، ويكفى فقط أن أستمع لضحكات الجماهير وتصفيقهم، فتغمرنى النشوة والسرور. لذلك فالمسرح يعطينى شعورا بالرضا عن النفس ويجعلنى أشعر بذاتى. وبعد أربع سنوات من الدراسة المليئة بالأحلام والآمال، والتى شاركنا خلالها فى الأنشطة المسرحية ، تركنا وراءنا ذكريات جميلة لا تنسى مهما مر الزمان".

ويقول أحد خريجى جامعة بكين للمعلمين لعام ٩٧ فى وصفه لذكريات أيام المسرح الجامعى:

"إذا سألتنى ما الشىء المقرب إلى قلبى وكأنه شخص عزيز لدى لقلت "لى تيان". و"لى تيان" هو اسم فرقتنا المسرحية بقسم اللغة الصينية بجامعة بكين للمعلمين، وهو أحب الأماكن لقلبى بالجامعة. إن المعنى الخالد الجميل لفرقة "لى تيان" يكمن فى أنها جعلتنى أقترب إلى ابعد الحدود من عالم الاحلام، تلك الاحلام الوردية الصافية التى لا مكان لها على أرض الواقع. ومن الأمور التى أثرت فى بشكل عميق خلال تأديتى لأدوارى بالمسرح هى إحساسى وشعورى بالدور وبموضوع وهدف المسرحية، عندها أحببت المسرح. فهو يعطى للفنان مساحة كبيرة من الحرية بأن ينطلق بعنانه، وأن يبدع فى أدائه المسرحى. والمسرح لا يمثل قيدا لفكر الفنان ، بدليل أننا يمكننا أن نجد كل عرض مسرحيه به أفكار إبداعية جديدة. وإنه لجدير بالذكر ، أننا تعلمنا روح التعاون منذ مرحلة التعليم الثانوى، فدائما ما كنت اقول لزملائى ان العمل المسرحى لا يمكن لشخص بمفرده أن يقوم بتأديته، مثله كمثل فريق كرة القدم، لا يمكن للاعب واحد ان يلعب المباراة وحده. ولذلك فمبدأ التعاون طالما كان حاضرا فى أذهاننا وله تأثير فى حياتنا وتصرفاتنا".

ولقد تجلى تأثير المسرح على الطلبة فى حياتهم الدراسية والعملية ومجال عملهم فيما بعد. ففى التسعينيات كان هناك ظهورا للفنانين الشباب أمثال مينغ جينغ خوى و مو لين وغيرهم من الذين شاركوا بحماس شديد فى العروض المسرحية الطلابية التى أقامتها كل من جامعة بكين للمعلمين وجامعة المسرح المركزية فى الثمانينيات والتسعينيات.

ولقد حاز المسرح الجامعى على دعم دائم وتشجيع مستمر من قبل نخبة كبيرة من العاملين بمجال المسرح، فقد سبق لكل من منغ جينغ خوى وسو يوى زى وغيرهم تولى عمل الإشراف على الأعمال المسرحية الطلابية.

ولا نستطيع أن ننكر جهود الدكتور وانغ شاو فان، وهو أستاذ بقسم الاخراج بجامعة المسرح المركزية، والذى ساهم فى إخراج أكثر من ستين عملاً مسرحيًا طلابى، حيث إنه قام بالإشراف على الطلبة المؤديين بأكثر من عشر كليات.

كما قام الدكتور وانغ شاو فان بالمساهمة فى الإشراف المسرحى بجامعة بكين للغات الأجنبية، ومن الاعمال المسرحية التى ساهم بجهوده فيها: "بيرجين" ، "عرض المسرحية الأجنبية" ، "الأمطار الرعدية"، "دفن الميت"، "خارج الأفق"، "زهرة الدراق"، "حلم الليلة الصيفية" وغيرها من الأعمال المسرحية المتميزة التى أضاف إليها من خبراته فى مجال الفن المسرحى. وبذلك أصبح له دور كبير فى تغيير المجرى التاريخى للمسرح الجامعى، كما انه قدم اسلوبا جديدا للمسرح الجامعى فى المستقبل من خلال كتابته لدراسة بعنوان: "إحياء الفن المسرحى: تاريخ التمثيل المسرحى بالكليات الصينية بين الحاضر والمستقبل". وخلال هذه الدراسة قام الدكتور وانغ شاو فان بإجراء دراسة تحليلية للفن المسرحى الجامعى فى الوضع الراهن ، كما قام بتقديم بعض الأفكار والمقترحات قائلاً:

"تركز الفرق المسرحية المتخصصة على العرض الفنى، فى حين أن تركز الأكاديميات المتخصصة على تأهيل عناصر ذات كفاءة عالية، كما نجد أن الجامعات الخاصة تركز على تطبيق النظريات، والجامعات الحكومية تركز على هدف الترفيه. وهذا الوضع تسبب فى الآتى:

١- عند ما تقوم كل من الفرق المسرحية المتخصصة أو الاكاديميات بتقديم عروضا مسرحية، فإنها لا تكون على مستوى جيد من التخصصية ويتسرب معظمها إلى الإذاعة والتلفزيون.

٢- تقيد الكليات الفنية المتخصصة على تطبيق النظريات العلمية، ولكنها لا تفقه الكثير فى مجال الفن.

٣- كثرة المسرحيات الجامعية التى تتسم بالمستوى الهابط أو التى تقام بأسلوب ترفيهى فقط. ونحن فى حاجة إلى إجراء بعض التعديلات من أجل تحسين هذا الوضع.

واقترح تحويل العمل المسرحى بأوقات الفراغ إلى عمل أكثر تخصصا، فالمسرح هو بمثابة شبكة اتصال بين الكليات، التى من خلالها يتم التعاون على تأهيل اشخاص ذوى كفاءات عالية. فعلى سبيل المثال: يمكن للفرق الفنية المتخصصة او اكاديميات المسرح المتخصصة بأن تقوم بإرسال مخرجين ذوى كفاءة عالية للتدريس فى الجامعات الخاصة، ويقومون بتدريس مواد مسرحية : التدريب، العرض المسرحى. وبعد تحقيق الهدف المرغوب فى هذه الجامعات يمكن التوجه إلى الجامعات الحكومية فيما بعد.

وعلى سبيل المثال أيضا: يمكن بأن يتجه أعضاء المسرح الجامعى إلى الفرق الفنية المتخصصة أو الأكاديميات الفنية. وذلك يكون عن طريق وسيلتان:

١- بأن يتم التوجه للأكاديمية الفنية وتقديم طلب الدراسة بها.

٢- أن تقوم الفرق الفنية المحترفة بانتقاء مجموعة متميزة من الممثلين غير المتخصصين وتقوم بتأهيلهم وتدريبهم ليحترفوا مجال الفن المسرحى.

٣- أن يتم الاتصال بين فرق الهواة مع الفرق المتخصصة بهدف تبادل الخبرات.

وبذلك فقد اقترح وانغ شاو فان إدخال فن المسرح الجامعى من ضمن المقررات الدراسية، اى تخصيص مادة أو أكثر للمسرح كمواد اختيارية للطلبة أو حتى مادة إجبارية واحدة. ويتم تكليف بعض المخرجين المسرحيين لحل مشكلة عدم نقص العناصر الخبيرة. وكذلك إن سمحت الظروف، يتم تقديم العروض المسرحية بتذاكر مخفضة كما يتم وضع الإجراءات اللازمة للحفاظ على الأعمال المسرحية.

ولقد غمرت أنشطة المسرح الجامعى فى التسعينيات روح الطلبة بحب وتقدير الجمال، كما انها اطلقت عنان افكارهم وتطلعاتهم، بل واظهرت مدى اقبال الطلاب على المشاركة فى انشطة الفنون الثقافية وكذلك اقبالهم على دراسة الفن.

وفى الوقت الحاضر، يوجد بالصين ثلاثون أكاديمية فنية متخصصة، و١٣٧ مدرسة ثانوية فنية، وهى تحوى تخصصات كل من الموسيقى ، الفنون الجميلة ، المسرح، الأوبرا، الرقص وغيرها من التخصصات الفنية الأخرى. ويزيد عدد الطلبة بتلك الأكاديميات عن ١٤٠٠٠٠طالب . وبالإضافة لتلك الأكاديميات الفنية والمدارس الثانوية، هناك أيضا بعض الجامعات التى قامت بافتتاح كليات فنية، ذلك فضلا عن معظم المعاهد العليا التى قامت بتأسيس أقسام الموسيقى والفنون

الجميلة وأيضا بعض جامعات المعلمين التى قامت بتأسيس أقسام متكاملة مختصة بتدريس الفن. كما افتتحت جميع الأكاديميات الفنية المتخصصة أقساما لتعليم الفنون للكبار، وقد تجاوز عدد الطلاب الكبار بها عدد الطلبة بترم دراسى كامل. وتم تطبيق تعليم الفنون للكبار بالجامعات والمعاهد العليا والمدارس الثانوية.

ومع تطور التعليم فى المجتمع الصينى، أصبح هناك العديد من المدارس الثانوية الفنية الأهلية والخاصة فى مختلف أرجاء البلاد، بل وفاقت المدارس الخاصة الأهلية أعداد المدارس الفنية الحكومية فى بكين جوانغ شى وخى لونغ جيانغ.

ولم يقتصر تعلم الفن على الكبار فحسب، بل امتد ليشمل الأطفال الصغار، فأصبح هناك الكثير من الأطفال الذين يلتحقون بدراسة الفن فى قصور الأطفال والمراكز الثقافية والقصور الفنية. وهؤلاء الاطفال الصغارغالبا ما يكملون دراستهم للفن بعد إكمالهم التعليم الأساسى والإعدادى.

وقد وصلنا التقرير التالى من قبل أنشطة المسرحى الجامعى:

أصبحت المؤسسات التعليمية الخاصة بتدريس الفنون غير قادرة على استيعاب الكم المتزايد من الراغبين فى دراسة الفن. كما أنه لا يمكن فقط الاعتماد على الأكاديميات الفنية فى إرضاء رغبات الجماهير وجعلها على معرفة بثقافة وفنون وتاريخ الماضى وجعلهم يصلون إلى مرحلة من الإبداع الفكرى فى مجالاتهم المختلفة وخاصة بعد ارتفاع مستوى المعيشة والوضع المادى فى الوقت الحاضر.

لذلك تعد مهمة نشر الفن وتطويره من المهام الأكثر صعوبة التى تلقى على عاتق العاملين بمجال المسرح والفن والتعليم، بالإضافة إلى مهام رفع الحس الفنى ومقاييس الجمال لدى الشباب وتنمية الحس الضميرى لديهم وتهذيب أرواحهم وتكوين وجهة نظرهم للحياة .

الفصل الرابع

المسرح الموسيقى فى مده الصاعد

يعد المسرح الموسيقى أحد الفنون الصينية التى تجمع بين كل من المسرح والموسيقى وعروض الرقص، والتى تؤدى بأسلوب رائع وعلى مستوى فنى رفيع. والمسرح الموسيقى يعد من الفنون التى تناسب أسلوب ونمط الحياة العصرية ، لذلك يتوقع له اعجاب وترحيب من قبل الجماهير. فالمسرح الموسيقى فى الوقت الحاضر له دور كبير فى تنمية الإبداع الفكرى لدى الفنانين ، كما أنه جذب إليه عددا كبيرا من الجماهير والفنانين.

وفى أواخر شهر سبتمبر لعام ٢٠٠١، تم إقامة احتفالية المسرح الموسيقى للفنان وى بو، وقد أقيمت فى قاعة الشعب ببكين، مما جعل وى بو - أستاذ المسرح الموسيقى الكبير الذى لقب بـ"ملك المسرحية الموسيقية"و "أب المسرح الموسيقى الحديث" حديث الوسط الموسيقى ببكين والوسط الفنى بل والوسط الثقافى أجمعه.

ولا نستطيع أن نغفل أنظارنا عن المسرح الثقافى، والذى نال إعجاب جماهير العالم، ذلك الفن الذى قام فى القرن العشرين واصبح معجزة القرن فى مجال الفن المسرحى. كما لا نستطيع أن تغفل أنظارنا عن الفنان وى بو والذى يعد احد النابغين فى مجال الفن المسرحى وله مجهودات عظيمة خلال السنوات الماضية، وأصبح نجاحه الباهر لغزا كبيرا يحير العقول. ولكن فى الواقع إنه لمن السهل حل هذا اللغز.

ولقد اعتدنا النظر إلى الفن المسرحى كفن متنوع ، وذلك لجمعه بين الأدب والاستعراض والموسيقى وغيرها من أنواع الفنون الأخرى. أما فن المسرح الموسيقى فقد فاق ذلك التعريف التقليدى للمسرح. حيث إن المسرح الموسيقى يتميز بتنوع اكبر حيث إنه يحتوى على حبكة قصصية وعروض راقصة كما أنه يتعدى الزمان والمكان. وبذلك فهو يكسر حاجز الملل لدى الجمهور. كما يقوم المسرح الموسيقى على الجمع بين العمل الفنى والتجارى، وبالتالى دارت عجلة تطوره بسرعة كبيرة.

إما عن المسرح الموسيقى الأوروبى الذى نشأ فى أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر، فهو شكل من أشكال الفنون الذى يعد مرحلة وسطية بين الأوبرا الغنائية والعروض المنوعة، ولأنه يحقق الرضا والمتعة للجمهور، فأطلق عليه "المسرح الموسيقى الشعبى".

وقد قطع ذلك الفن المتنوع شوطا كبيرا من التطور بأمريكا وأوروبا فى أواخر القرن التاسع عشر. وبحلول منتصف القرن العشرين، أصبح نوعا من الفن المستقل بذاته، بل وأصبح نوعا من الفنون عظيمة الشأن فى أمريكا وأوربا واليابان وكوريا وغيرها من الدول الأخرى.

وتعد كل من "القط" ، "العالم البائس"، "شبح المسرح الموسيقى"، "الأخت شى جونغ" أفضل أربعة أعمال مسرحية موسيقية ذاع صيتها فى أمريكا وأوروبا.

ونظرا لما يتمتع به المسرح الموسيقى من إيقاع فنى شيق وفنون استعراضية ممتعة، فقد ذاع صيته ليصل إلى ألمانيا، استراليا، إسبانيا، سنغافورة، مصر، جنوب إفريقيا، سويسرا، النمسا وغيرهم من الدول والمناطق المجاورة. ومع ازدهار المسرح الموسيقى ذاع صيته ليصل إلى مختلف الأرجاء فى أمريكا وأوروبا.

وقد مرت خشبة المسرح الموسيقى بعدة مراحل بدءًا بخشبة المسرح التقليدية، ففى عام ١٩٩٣ عندما قامت فرقة الفصول الأربعة اليابانية بتقديم العرض المتنقل لمسرحية "القط"، كان المسرح عبارة عن خيمة متنقلة تسع لألف وخمسين شخص، كما هناك عروضًا تقام على البواخر أو فى الفنادق. وقامت شركة ستالا الألمانية بإنشاء ستة مسارح فى مدن مختلفة خلال العشر سنوات الماضية، وعرض عليها كل من العروض المسرحية الآتية: "القط" ،"شبح المسرح الموسيقى"، "العالم البائس"،" الأخت شى جونغ"، "قطار ضوء النجوم" وغيرها من المسرحيات الموسيقية.

وهناك مركزان رئيسيان للمسرح الموسيقى على مستوى العالم، وهما West End بلندن، و Broad Way بنيويورك. و Broad Way هو اسم شارع كبير بمنطقة منهاتن فى نيويورك، واشتهر هذا الشارع بكثرة المسارح فيه، واصبح رمزا للمسرح الأمريكى وخاصة المسرح التجارى الأمريكى. وقد وصل Broad Way إلى قمة ازدهاره فى أواخر القرن العشرين. ويتسم المسرح الموسيقى الأمريكى بحسه الفكاهى الممتع، بالرغم من وجود الكثير من المسرحيات التى تعكس ظروف الواقع والحياة، ولكنها تعرضها بأسلوب فكاهى وساخر. كما أنه امتزج بموسيقى الجاز والرقص النقرى وغيرها من الأساليب الفنية التى لم تتواجد فى المسرح الموسيقى من قبل، وهذا يدل على مدى اكتساح المسرح الموسيقى لساحة الفن، وأنه أصبح نوعا من الفنون الجماهيرية التى يقبل عليها الكثير من الناس.

أما West End، فهو منطقة تمركز الحكومة الإنجليزية ، وهى كذلك منطقة تجارية وثقافية. وتحتوى West End على العديد من الحدائق الجميلة مثل حديقة خاى ده وحديقة شه جنغ وحديقة الإمبراطور النباتية..الخ. وتعد بقاع

West End الخضراء من الأماكن الجميلة التى يتوجب زيارتها، وتحتوى West End على الكثير من المسارح التى تقدم عروضا مسرحية موسيقية بشكل متواصل.

وطبقا لإحصائيات عام ١٩٩٦ التى نشرت فى "الكشف السنوى لانجلترا"، وجد أن نسبة الإقبال الجماهيرى على جميع ألوان المسرح فى عامى ١٩٩٣ و١٩٩٤ كالآتى:

نوع المسرح	عام ١٩٩٣	عام ١٩٩٤
المسرح الموسيقى المعاصر	٤٨٪	٤٣٪
المسرح الموسيقى التقليدى	١١٪	١٤٪
المسرح الحديث	٨٪	١٠٪
المسرح القديم	١٢٪	١١٪
المسرح الكوميدى	٦٪	٦٪
المسرح الغنائى	٦٪	٦٪
مسرح الباليه	٤٪	٣٪
كل أنواع المسرح التجريبى	٢٪	٢٪
مسرح ساخر	١٪	١٪
مسرح الأطفال	١٪	٢٪
أنواع أخرى	١٪	٢٪

يمكن الاستنتاج مما سبق بأن ٦٠٪ من الجماهير تقبل على العروض المسرحية الموسيقية، كما كشفت الإحصائيات أن من بين جماهير المسرح الموسيقى يوجد حوالى ٦٥٪ الذين تزيد اعمارهم عن ٣٠ سنة، و٦٠٪ منهم يأتون من جميع إرجاء العالم، و١٠٪ من لندن. ويكمن الاختلاف بين مسرح Broad Way ومسرح West End من حيث الحبكة القصصية للمسرح والعروض الراقصة. فمن ناحية الحبكة القصصية، تتميز الحبكة القصصية لمسرح West End بعمق المعنى والإحساس، وغالبا ما تكون قصصها متعارفة بين الناس، مثل "شبح المسرح الموسيقى" فهى مستوحاة من رواية للكاتب الشهير تشانغ شياو، وتم تصويرها كفيلم قبل أن تعرض فى المسرح الموسيقى، وقد لاقت النسخة المسرحية منها إعجابا كبيرا من قبل الجماهير.

ومن الخصائص التى يتميز بها المسرح الموسيقى لـ West End ، هو أنه يركز على الجانب الموسيقى بشكل كبير، فهو يجمع بين الموسيقى القديمة والحديثة والشائعة فى آن واحد، مضفيا حسا إبداعيا على أجواء المسرح ليتعدى حدود الزمان والمكان، حيث إنه لا يتمسك فقط بالغناء على الطريقة الأمريكية، بل يقوم بتقديم أنواع مختلفة من طرق الغناء التى تستحسنها آذان الجماهير. وبالرغم من أن موسيقى الروك والجاز تستخدم كذلك فى West End بلندن، لكنها تتأثر كثيرا بالمسرح وخاصة بالمسرح الموسيقى الراقى، لذلك يغلب على مسرح West End الطابع المسرحى.

ومن ناحية العروض الراقصة، يتضمن المسرح الموسيقى لـ West End عروضا لرقص الباليه والرقص الحديث والرقص النهرى وكذلك يركز على الرقص الجماعى، فأصبح الرقص جزءًا لا يتجزأ من العمل المسرحى بعد أن كان

جزءًا إضافيًا للمسرح، فقد أضفى الرقص على المسرح الموسيقى جوا فنيا ممتعا يأسر القلوب ويخطف الأنظار.

ويتميز المسرح الموسيقى لـ West End ?بكثرة اعتماده على التقنيات، فلا يشترط اتساع خشبة المسرح، ولكنه يهتم اهتماما شديدا بمعدات المسرح من معدات صوتية وأضواء وديكور. وكل هذه التجهيزات المتقدمة أضافت جوا من الواقعية على أحداث المسرح، وقد حازت على رضاء الجماهير وإعجابهم الشديد.

ويتم إضافة وتعزيز المسرح الموسيقى بأفكار إبداعية جديدة بشكل متواصل، وذلك بدمج كل أنواع الفنون مع بعضها البعض، ومثال ذلك: "المسيح يسوع النجم الأبدى"، "برد آى وى"،"القط"،"شبح المسرح الموسيقى"،"درب الغروب"، "العالم البائس" وغيرها من الأعمال المسرحية المتألقة.

تعد صناعة المسرح مكلفة إلى حد كبير، فصنع عرض مسرحى واحد يكلف ما يعادل مليار يوان صينى، وذلك يدل على أن صناعة المسرح تحتاج إلى تكاليف مادية ضخمة، وخاصة تكاليف الدعاية والاعلان. حيث إنه يتم البدء فى إجراءات الدعاية قبل عرض المسرح، ومن الممكن أن يتم البدء فى اعمال الدعاية قبل عرض المسرحية بثلاث سنوات كاملة، مما يلفت أنظار الجماهير و يجعلهم راغبين بشدة فى مشاهدة هذا العرض.

ويعد فن المسرح الموسيقى فنا ممتعا ومربحا فى الوقت ذاته. حيث يفوق إيراد المسرح الموسيقى عن مثيله فى مختلف أنواع الفنون الأخرى، مثال ذلك مسرحية "شبح المسرح الموسيقى" التى عرضت بدءا من عام ١٩٨٦، وصل إيرادها إلى أكثر من ٢٧٠ مليون دولار، وقد وصلت إيراداتها فى أحد الأيام الى ٤٣,٢٠٠ دولار.

وقد حققت صناعة المسرح الموسيقى مكاسب خيالية، كما أن السوق التجارى للمسرح الموسيقى بأمريكا واوروبا وصل إلى درجة كبيرة من النجاح والازدهار. فبعد وصول West End الى هذا النجاح الباهر والتقدم فى مجال المسرح الموسيقى، بدأت West End ?تنافس Broad Way الأمريكية وغيرها من الدول الأخرى.

إن المسرح الموسيقى يتمتع بحقوقه كاملة، وهى تشمل الموسيقى وعروض الرقص والأضواء والملابس والماكياج والأدوات المسرحية وغيرها من أدوات المسرح التى تساعد فى تقديم العرض على أكمل وجه فيلقى العرض من الجمهور تصفيقا حارا ورودا عطرة، كما أنها تزيد إيراد المسرح.

وفى نوفمبر عام ١٩٩٩، شاهد أحد كتاب الصحف مسرحية "شبح المسرح الموسيقى" التى تم عرضها فى لندن. وتعد مسرحية "شبح المسرح الموسيقى" إحدى روائع الأعمال الفنية لوى بو، فهى تتمتع بحبكة قصصية تهز أوتار القلوب، وتنشر جوا من الإثارة بما استخدم بها من ديكور وموسيقى فضلا عن الأداء الرائع للممثلين.

وتروى أحداث المسرحية أن مسرح باريس يعرض فى المزاد العلنى، وتسببت إحدى العلب الموسيقية فى جعل أحد الأشخاص المسنين يعود بذاكرته لأيام صباه. ففى الثمانينيات من القرن التاسع عشر، كانت تحدث أمور غريبة داخل مسرح باريس. وفى يوم من الأيام، أثناء التدرب على العروض، سقطت فجأة عارضة خشبية وكادت تودى بحياة بطلة المسرحية. وكان هذا سبب رفضها للاستمرار فى تأدية دورها بالمسرحية. فقرر مدير المسرح الاستعانة بكريستين بدلا منها. ولكن

دائما ما كانت ترفض كريستين الإفصاح عن اسم أستاذها الذى يقوم بتدريبها، وكانت تكتفى بأن تقول إنه يدعى "ملاك الموسيقى". وقد لاقى عرض كريستين نجاحا كبيرا، كما أنها التقت برفيق طفولتها "لا او". وفى أحد الأيام، أخذها "ملاك الموسيقى" إلى حجرة دراسية فى قبو المسرح، وقامت كريستين بنزع القناع من على وجهه ، فاكتشفت أنه مسخ، وعلمت بأنه تعرض للاساءة من قبل الناس ، فقام بالتخفى وبدأ حياته كشبح، وأنه قام بتدريبها من أجل أن يجعلها تغنى أغنياته.

وبحيلة ما قام بها الشبح، أصبحت كريستين بطلة مسرحية جديدة. وكانت كريستين قد اتفقت مع لا أو على الزواج والهرب من المسرح، ولكن اكتشف الشبح مخططهما. وفعلا قامت كريستين بأداء دورها فى المسرحية، وأثناء ما كانت تقوم بتحية الجمهور، قام الشبح بإسقاط النجفة على خشبة المسرح.

وفى النهاية، تم عرض جميع الأعمال الفنية للشبح. وأثناء العرض، علمت كريستين بأن الشبح يلعب دور البطل فى إحدى المسرحيات، فاستغلت الفرصة بنزع قناعه والكشف عن وجهه الحقيقى أمام الجمهور. فأحدث الشبح جلبا فى المسرح وقام بخطف كريستين، وبعد صراع طويل اختفى الشبح فى ظروف غامضة.

وقد لعبت المعدات والتقنيات دورًا كبيرًا وهاما فى هذه المسرحية، حيث كان لديكور المسرح واضوائه تأثيرًا كبيرًا على رد فعل الجماهير. وخلال العرض تم استخدام الأضواء الساطعة والموسيقى المثيرة التى أشعرت الجماهير بالخوف، وكأنها نقلتم من مكان واقعى إلى مكان خيالى آخر، مما جعل شعور الرعب وهو ما يخافه الناس هو ما قد يرغب الناس فى مشاهدته.

كما يعد الرقص عمودا هاما فى المسرح، فهو يصنع عالما خياليا على خشبة المسرح، فيزيد من تمتع الجماهير بالعرض المسرحى ويزيد العرض روعة وجمالا.

ويعد المسرح الموسيقى نوعا من الأشكال الفنية الحديثة التى تجمع بين المسرح والموسيقى والرقص، فهو يتميز أيضا بالتنوعية والحداثة والمرونة والربح التجارى، كما أنه يرضى رغبات الجماهير وأذواقهم الفنية. لذلك فقد لاقى المسرح الموسيقى إعجابا وترحيبا من جماهير العاصمة وخاصة الشباب، وأصبحت تلك هى نقطة جديدة لانطلاقه نحو التطور.

ويعد فريق مسرح شن يانغ هو أول فريق قام بتأدية المسرحية الموسيقية. وفى منتصف الثمانينيات قام كل من تشين يو خانغ و وانغ يان سونغ (فريق شن جانغ) بتقديم عرض مسرحى غنائى بعنوان "القطار الخاطىء" والذى جمع بين الحبكة القصصية والموسيقى والرقص فى آن واحد، وتم عرضه فى الملعب الرياضى. وتم تقديم ١٥٠٠ عرضا لهذه المسرحية خلال بضع سنوات فقط، مما جعل لها صيتا ودويا كبيرا فى المجتمع الصينى ، وبذلك مهدت هذه المسرحية طريق المسرح الموسيقى للصعود.

وفيما بعد، سافر وانغ يان سونغ إلى أمريكا لدراسة ظروف المسرح هناك، وبعد عودته إلى الصين قام بتأليف بعض المسرحيات مستخدما ما شاهده فى المسرح الأمريكى ومعتمدا كذلك على حسه الإبداعى، فقام بتأليف كل من : "الخروج من وادى الموت" ، "لعب البادية" ،"ذلك الضوء المنعكس على سطح مياه البحر" وغيرها من الأعمال الفنية الرائعة.

وهو يهدف الى البحث عن محتوى بسيط يضم كل من المسرح الغنائى والمسرح الراقص والأوبرا والموسيقى والرقص فى آن واحد، كما أنه شكل نوعا جديدا من الفن المسرحى الذى يرضى ويناسب جميع أذواق الجماهير.

وقد ساهم فريق شن يانغ المسرحى وخاصة وانغ يان سونغ فى إمتاع الجماهير بما أضافه إلى فن المسرح الموسيقى.

فى عام ١٩٨٧، قام المسرح المركزى بعرض مسرحية أمريكية بعنوان "الموسيقيون".

وفى عام ١٩٩٥، قام مسرح الأطفال الصينى بعرض مسرحية "ملابس الإمبراطور الجديدة" تحت إشراف ودعم فريق الفصول الأربعة اليابانية.

وقد جمعت المسرحية الموسيقية كل من رقص الباليه والموسيقى الكلاسيكية والروك والعروض الضاحكة فى بوتقة فنية واحدة.

وفى سبتمبر عام ١٩٩٥ ، قام المسرح المركزى بعقد دورة تدريبية فى المسرح الموسيقى وكذلك دورة تدريبية فى الإخراج.

وفى أكتوبر عام ١٩٩٦ ببكين، قامت جامعة المسرح المركزى بتقديم عرض لمسرحية موسيقية بعنوان "القطة التى تتمنى أن تصبح إنسانا".

وفى عام ١٩٩٧ ، قام المسرح بتقديم عرض مسرحى بعنوان "قصة الحى الغربى"West End"، كما عرض مسرح الأطفال مسرحية "جزيرة تشينغ ".

وفى عـام ١٩٩٨، قـام كل من تـشنغ فـانغ يـوان و وانغ جـانغ بـتـقـديم عـرض مسرحية على نفقتهم الخاصة، وهو بعنوان "صوت الموسيقى. وفى العام نفسه تعاون كل من فرقة الرقص "جو خان ته" وفرقة الموسيقى بكلية بكين للرقص فى أداء عرض مسرحى بعنوان "مذكرات سى ماو الشريد"، وقد استمر عرضها حتى عام ١٩٩٩، حيث لاقت ترحيبا حارا فى جو خاى وشن جن وجوانغ جو ، خانغ جو، شانغهاى وبكين وغيرها من المدن الأخرى. وتروى المسرحية حكاية أسطورية حزينة لفتى شريد يقوم بالتقاط النفايات فى الشوارع، ويلتقى صدفة بفتاة تدعى با مى، والمسرحية تتسم بالفكر العميق والحبكة القصصية المثيرة والرقص المعبر والموسيقى التى تهز أوتار القلوب.

وفى العام نفسه، قام مركز الفن المسرحى بشانغهاى بعرض مسرحية موسيقية تحمل عنوان "نجم الغناء وإنسان الغاب"، وهى تروى قصة إنسان غاب زرع له مخ إنسان، وهى مسرحية تجعل من يشاهدها لا يدرى هل يضحك أم يبكى.

وفى عام ١٩٩٩، قامت مسرح فنون الأطفال بتقديم عرض من مقرر فى المرحلة الإعدادية، وهو بعنوان "لحن المهد"، وهى مسرحية تروى قصة طفل يعيش فى الجبال ويذهب إلى بكين فى رحلة بحث عن أمه.

وكذلك قامت الفرقة المسرحية الحكومية بعرض "محطة يو داو بين"، وهى تروى قصة حب جمعت بين ثلاثة من ضباط الجيش وفتاة من قومية يون نان.

وفى عام ١٩٩٩، أقيمت دورة تدريبية تحت رعاية فريق المسرح الموسيقى بكلية المسرح المركزى ومركز لون شى الفنى ببكين، وقام خريجوها بتقديم مسرحية بعنوان "الجميلة والوحش"، وتم تأديتها على غرار نسخة ديزنى الاصلية.

كما قامت فرقة سى تشوان للفنون الشعبية بتقديم عرض مسرحى بعنوان "بناء المستقبل"، وقد عكست هذه المسرحية الحياة الجامعية لطلبة المرحلة التعليمية المتوسطة، وعكست الرقصات المسرحية روح الشباب وأحلامهم. وقد لاق العرض إعجابًا كبيرا من قبل جماهير كل من تشنغ دو، بكين، شانغهاى وجوانغ جو ..إلخ.

وفى العام نفسه كذلك، تم تقديم عرض مسرحى فى فندق بكين، وهو بعنوان "نغم الغرب"، كما أقيم عرض آخر فى ملهى ليلى وكان بعنوان "أسطورة الثعبان الأبيض".

أعتمد المسرح الموسيقى الصينى على جهود الشباب والطلاب بصفة أساسية سواء من حيث التأليف أو الأداء التمثيلى. وهذا يعد فى صالح انتشار وتطور المسرح الموسيقى الصينى، فيمكننا القول بأن المسرح الموسيقى فى الوقت الحاضر سيكون له مبدعوه وجماهيره فى المستقبل القريب.

لذلك فأصبحت هناك العديد من المؤسسات التعليمية التى تقوم بتدريس المسرح الموسيقى، فعلى سبيل المثال: جامعة المسرح المركزية وكلية بكين للرقص وغيرها من المؤسسات الفنية ، كما ظهرت بعض المدارس الفنية التى تتخصص فى إعداد فنانى المسرح الموسيقى.

مع النمو الاقتصادى السريع ودخول العولمة وزيادة التبادل الثقافى وكذلك أصبح الكثير من الناس أكثر وعيا وانفتاحا على العالم الخارجى، يمكن القول بأن المسرح الموسيقى-ذلك الفن الذى يناسب حياتنا العصرية المدنية ويمتع الناس بأسلوبه الفنى الرائع عن طريق جمعه بين المسرح والموسيقى والرقص وغيرها من

الأساليب الفنية الممتعة- سيكون له المزيد من الجماهير العاشقة له وخاصة أبناء المدن.

ويتوقع للفن المسرحى الموسيقى أن يتخذ خطوات سريعة نحو التقدم فى الصين، وأنه سيستمر فى الاستعانة بالخبرات الأجنبية الناجحة والتعلم منها. وأنه على أساس ظروف الواقعية للصين، سيقوم بتحديد مكانته وسط الفنون المسرحية والوسط الثقافى بشكل عام.

بما أن فن المسرح الموسيقى يعد فنا ممتعا وراقيا، وأنه يلقى إقبالا كبيرا من قبل الجماهير لكونه وسيلة ممتعة وترفيهية ، لذلك فيجب الاهتمام والتركيز على مسألة الإمتاع والترفيه فى المسرح الموسيقى. ويعتبر كيفية استخدام كل من القصص الشعبية المحببة لدى الجماهير، واستخدام التقنيات العالية لعرض الفن الموسيقى والفن المسرحى وعروض الرقص ، وكذلك كيفية إعداد خشبة المسرح من ديكور وإضاءة ومعدات من الأساليب الهامة التى يجب مراعاتها للتعبير عن مشاعر وفكر الجمهور ورفع المقاييس الجمالية لديه من خلال المسرح الموسيقى.

الباب الثالث
تحليل المسرحيات الحوارية فى التسعينيات
(الجزء الثانى)

الفصل الأول

لى لونغ يون: اجترار الذكريات تحت ضوء القمر

إن العالم الذى خطه ورسمه (لى لونغ يون) بقلمه لم يقتصر فقط على البؤساء الذين يعيشون على الأرض القاحلة الشمالية والذين يقاسون ويعانون، بل هى مشاهد حقيقية لظروف حياة البشر كلهم. إن مسرحية (الأرض القاحلة والناس) قامت بدور الانعكاس العميق للتاريخ والمجتمع والحياة البشرية، كما أن الشكل المسرحى لها نفسه يشكل أحداث المسرحية.

فى نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات حازت إحدى الأعمال المسرحية على حب وإعجاب مخرجين مسرحيين مشهورين فقاموا بنقلها إلى خشبة المسرح، وهذا العمل المسرحى العظيم هو مسرحية "الأرض القاحلة المنيرة بضوء القمر الأرض القاحلة والناس".

ولد الكاتب (لى لونغ يون) عام ١٩٤٨ فى مدينة بكين وحصل على درجة الماجستير فى الأدب عام ١٩٨٧ تحت إشراف السيد (تشن باى تشن)، بداية من عام ١٩٨٢ تولى منصب كاتب مسرحى متفرغ بمسرح الفن الشعبى ببكين، ومن أهم أعماله: (الزقاق ذو البئر الصغير) عام ١٩٨١ و (الأرض القاحلة والناس) عام ١٩٨٥ وغيرها.

عن مسرحية (الزقاق ذو البئر الصغير) فهى من الذخيرة المسرحية للفن الشعبى ببكين وقد سبق أن تم عرضها على المسرح ثلاث مرات فى أعوام ١٩٨٣ و ١٩٨٥ وأخيرا عام ١٩٩٣، وقد تم إدراجها ضمن (سلسلة العشر مسرحيات

الرسمية المعاصرة فى الصين) و (مختارات من الأعمال الأدبية الصينية فى الخمسين عاما الماضية)، وتم ترجمتها إلى اللغة الإنجليزية عن طريق دار نشر جامعة متشيجان بالولايات المتحدة.

أما عن مسرحية (الأرض القاحلة والناس) فقد أدرجت ضمن (سلسلة كتب عظماء الأدب الصينى فى القرن العشرين) وضمن مادة (٦٠ مسرحية كلاسيكية صينية وغربية قديمة وحديثة) والتى تدرّس بالأكاديمية المركزية للدراما والمسرح، وتم ترجمتها إلى اللغة الألمانية واليابانية وغيرها من اللغات الأجنبية.

"إن التجربة الشعورية للعمل المسرحى المتعمقة فى أوجه جمال الطبيعة البشرية والعاكسة للحياة التاريخية، أو حتى الباحثة عن المظاهر والأشكال الخارجية قد حصلت على التجسيد الكامل لها من خلال مسرحية "الأرض القاحلة والناس"، فهى علامة مميزة للمستوى الفنى الذى وصل إليه الأدب المسرحى الصينى فى الثمانينيات، حيث اكتمل تمثيل السعى والعجز والتقدم والتخلف فى المسرحية".

قال (وانغ قوى): "إن مسرحية (الأرض القاحلة والناس) هى الحلم الأعظم لجيل بأكمله...." لذلك فقد كان وانغ قوى أول من قام بإخراج هذه المسرحية عام ١٩٨٩ على مسرح الفن الشعبى بلياو نينغ. بداية تم عرض المسرحية على خشبة مسرح شن يانغ، وقد اعتقد (شو شاو تشونغ) أن: "مسرحية (الأرض القاحلة والناس) التى كتبها لونغ يون هى عمل مسرحى فى غاية الصدق، وأنا أشعر أنها مسرحية لها نوع خاص من القيمة الجمالية. وهذا العمل الذى يصف الأرض القاحلة الشمالية وقت الثورة قد تعدّى مفهوم الثورة بمراحل وانطلق خارج هذه

الأرض المظلمة، فللمسرحية معنى ومغزى ثقافى عميق." لذلك قام شو شاو تشونغ بإخراج المسرحية فى الأكاديمية المركزية للدراما والمسرح عام ١٩٩٣ وبذلك خرجت المسرحية مرة أخرى إلى خشبة مسرح العاصمة بكين.

إن إخراج وانغ قوى لهذه المسرحية اقترب كثيرا من أسلوب إخراج مسرحية (نحن (WM)التى أخرجها من قبل. أما إخراج شو شاو تشونغ لهذه المسرحية فقد استمر على وتيرة أسلوبه شديد الوقار والعظمة فى الإخراج لكنها لم تصل مع ذلك إلى درجة إخراج مسرحية (حكايات ساحة شجر التوت).

من حسن حظى أننى شاهدت هذه المسرحية بإخراج وانغ قوى عندما كنت فى شن يانغ عام ١٩٨٩ ، ثم شاهدتها مرة أخرى بإخراج شو شاو تشونغ عام ١٩٩٣ عندما كنت فى بكين. ومن خلال مشاهداتى أدركت مفاهيم المجتمع والتاريخ والحياة البشرية التى وصفتها المسرحية وفى نفس الوقت فهمت مجرى سير أفكار لى لونغ يون.

إن بوار ووحدة الأرض الشمالية القاحلة تعطى لنا إيحاءً بالغموض والتخيل ولكنها فى الوقت نفسه غالبا ما تعطينا إحساسا بالرهبة والخوف يصعب وصفها. إن الأرض القاحلة والمستنقع اللذان رسمهما لى لونغ يون تجعلنا نرتجف خوفا وفى ذات الوقت يملؤنا شعورا بالمشاعر الإنسانية، أما الشخصيات التى رسمها لى لونغ يون فكانت أقدارها هشة ضعيفة فى الوقت نفسه قوية صامدة. إن المصير التعس الأليم للشخصية الضعيفة الصامدة فى البيئة السيئة هى التى ينقلها إلينا لى لونغ يون من خلال هذه المسرحية.

إن مسرحية (الأرض القاحلة والناس) تصور جيلا من الشباب المثقف الذى يعيش على الأرض السوداء القاحلة على الحدود الشمالية للصين فى وقت الثورة الثقافية وحياتهم المليئة بالمحن والصعاب والتغير المصيرى، وهى تصف جيل الشباب المثقف الذى يعيش على الأرض السوداء فى ظل عصر ?اليسار المتطرف؟ ومدى التغير والتناقض والتشابك المعقد فى مشاعر ونفوس السكان الأصليين. والمسرحية تصور السعادة والشقاء والبؤس والتردد والحيرة والأمل واليأس الكامن فى قلوبهم، وتكشف مدى الإفساد والتلف الذى أحدثته الثورة الثقافية على مشاعر وقلوب جيل كامل من الشباب بل من البشر ، وفى الوقت نفسه فهى تبرز الأخلاق الرفيعة والتمسك بالسعى وراء الهدف والنضال البطولى ضد الطبيعة وصعوبة تخطى الذات للشباب المثقف الذى يعيش على هذه الأرض السوداء.

وتذكر الأيام الاستيطان والعمل فى الريف قال لى لونغ يون: "مرت سنوات طويلة ورغم أننى واجهت العديد والعديد من النكسات إلا أننى بمجرد أن أتذكر الأرض الشمالية القاحلة وهذا الجزء من الحياة الذى مارست فيه الإبداع الأدبى أشعر فجأة أن كل ما مررت به يستحق الذكرى والتمجيد. فى ذاكرتى هذا الجزء من الأرض القاحلة سيظل إلى الأبد مغطى بأشعة الشمس الغاربة، إنه نظيف عميق جميل إلا انه يحمل خيطا رفيعا من الحزن والانكسار. عندما أغمض عينى تظهر أمامى فورا هذه الصورة: هذا النهر الكبير المتدفق وهذا الطريق الطينى الرطب الهادئ المستقر وسط أرض الذرة ذات اللون الوردى وهذه الحكايات العجيبة المنتشرة حول بحيرة لوه ما وهذا القمر والمياه اللامعة، عندما أتذكر الأمس أشعر وكأننى عدت مرة أخرى إلى أحضان الأرض الشمالية القاحلة. فى

أعماق الأرض القاحلة يسير النهر الطويل حتى الغروب وهناك أثر واضح لزلاجة جليدية يتلوى على الطريق إلى ما لا نهاية. وسحب الغروب تزين الأرض القاحلة لتجعلها بهذه الصورة من العلو والسمو والاتساع.

كنت جالسا على الزلاجة الجليدية الكبيرة وبجانبى زملائى من أعضاء فرقة التمثيل يحتضنون الأوكرديون وهم نائمون، وأنا أستند على صندوق الأدوات الخاص بنا فى حين أنظر إلى الشمس الغاربة من خلال فتحات الناموسية وعقلى ينسج حلم جنة الأدب...."

إن مسرحية الأرض القاحلة والناس تدور حول الذكريات والأشواق القديمة التى تظهر عن طريق الشكل المسرحى على خشبة المسرح وتطبع فى قلوب المشاهدين وتبنى نصبا تذكاريا لتمجيد هذا الجيل من الشباب المثقف.

قدمت مسرحية الأرض القاحلة والناس وصفا لمجموعة من الشخصيات النسائية وهن: شى تساو وتيان تيان وسيدة سيتشوان ، وهذه الشخصيات النسائية تعد علامات مضيئة على النصب التذكارى للمسرحية. بسبب اختلاف النشأة البيئية واختلاف التعليم الأسرى بالإضافة إلى اختلاف البيئة المعيشية وخبرات الحياة لكل منهن، لذلك فإن هناك اختلافا وتفاوتا كبيرا بين طبائع شخصيات كل من شى تساو وتيان تيان وسيدة سيتشوان، وقد أدى ذلك أيضا إلى اختيار كل منهن لطريق مختلف فى الحياة على أرض بحيرة لوه ما.

سيدة سيتشوان خدعها أحد المعلمين فى مسقط رأسها وأنجبت طفلتها غير شرعية (ماو ماو)، بعد ذلك تزوجت من أحد العاملين فى حقول بحيرة لوه ما وهو (شينغ فولين). كان شين فولين من ذوى الدم المختلط فقد كان طيب القلب

بائسًا زرىّ المنظر. كانت سيدة سيتشوان ?مثل تيان تيان وشى تساو- لديها من الأحلام لحياة مثالية جميلة الكثير، إلا أن الواقع الاجتماعى المرير والحياة البشرية التعيسة قد دمرت آمالها تماما وجعلتها تعتمد على خصائصها الأنثوية لتبقى على قيد الحياة.

إنها شجاعة باسلة وواقعية جدا كما أنها طيبة القلب عطوفة، وهى تفهم بدرجة كبيرة احتياجات الرجل وتعرف نقاط ضعف الرجل أمام المرأة، وفى بعض الأحيان قد تستخدم جسدها فى مقابل الحصول من الرجل على بعض الأشياء التى تضمن لها العيش والاستمرار فى الحياة. فمن أجل تسجيل إقامتها هى وابنتها ماو ماو فى لوه ما سمحت سيدة سيتشوان لـ (يو تشانغ شون) الملقب بـ يو الضخم وهو القبيح القصير ذو السلطة العظيمة- باستخدام جسدها فى إطلاق رغباته الحيوانية الجشعة. ففى عقلها الداخلى "إن كرامة المرأة مثل الورقة، ماذا هناك إذا تمزقت؟ وهل جسد المرأة أهم من قلبها؟.." وهذا هو المبدأ الذى أوجدته سيدة سيتشوان لنفسها تدريجيا بعد سنوات طويلة من العذاب والإهانة لتستمر فى الحياة. إنها تكن بعض المشاعر لشينغ فولين كما أنها تشعر تجاهه بالامتنان، فهو رفيقها وشريكها فى هذه الحياة أما حبها الأساسى فكان مركزًا بصورة كبيرة على ابنتها غير الشرعية ماو ماو، فهى تحيا من أجل نفسها وأكثر من أجل ابنتها فهى هدفها ودافعها للحياة.

اختارت سيدة سيتشوان هذا النوع من الحياة الفوضوية الماجنة لأن هذا النوع فقط من الحياة هو الذى يضمن لابنتها ماو ماو العيش فى ظل حياة كريمة غير قاسية أليمة كالتى عاشتها هى، وهو الذى يضمن لها الترعرع بصورة صحية طبيعية آمنة. فى خضم مشقة وصعوبة الحياة ظل الصراع بين الروح والجسد

يحتدم داخل قلب وعقل سيدة سيتشوان، وظلت تعانى من المشقة والحظ العاثر، واستخدمت طرقا غير طبيعية لمقاومة العذاب والشقاء، وهذا الوضع المستمر فيه المقاومة والاحتمال فى النهاية أدى إلى أنها استسلمت واستمرت فى الحياة قوية منيعة.

إن شخصية سيدة سيتشوان تكشف عن ملمح من ملامح العيش فى القرى لنوع من السيدات فى ظل مجتمع متوحش ?يسارى ?متخلف، وهى شخصية لها طابع تمثيلى إلى حد كبير.

أما (شى تساو) فهى عشيقة ما ياوشين وقد انتقلت من المدينة إلى قرية لوه ما، فى البداية كان لديها الكثير من الآمال والتطلعات وكانت الحياة بالنسبة إليها زاهية مليئة بالألوان. شخصية شى تساو طيبة القلب نقية جريئة، وكغيرها من الكثير من الشباب المثقف كان لديها الأمل الصادق فى إظهار كفاءتها ومواهبها على هذه الأرض. صنعها (يو تشانغ شون) ودمرها فى الوقت نفسه، فقد قام وهو قائد الميليشيا العسكرية بتوليتها منصب نائب الموجه السياسى للكتيبة المسئولة عن استغلال الأراضى البور، وهذا يعنى أن حلمها فى طريقه للتحقيق، إلا أن الواقع المرير قد أسرع بتحطيم أحلامها الوردية تماما. ففى غسق أحد الأيام قام يو تشانغ شون بامتلاكها بفظاظة، لم تستطع البوح بذلك لأنها تحب ما ياوشين بعمق. والمحزن أنه فى أحد مرات مضايقات يو تشانغ شون لها حملت ابنه فى بطنها. فى مثل هذا العصر غير السوى بالنسبة لفتاة شابة كانت هذه الصدمة كبيرة وبلا شك. منذ ذلك الوقت سكن فى قلب الفتاة شى تساو ألم وحقد مريران، كان بداخلها ندم شديد فهى تشعر بالأسف لما ياوشين لكنها لا تجرؤ على البوح بحقيقة ما حدث. احتملت ما بداخلها من أسى وألم وكان موقفها غاية

فى الإحراج وفى النهاية قامت باتخاذ قرار وهو أن تراهن بشبابها على الغد وأن تضحى بحياتها من أجل الحب الصادق وقررت أن تعيش مع من تحب وهو ما ياوشين. إلا أنها صدقت خطة وترتيب يو تشانغ شون فى أن يخفى الحقيقة عن ما ياوشين ويخدعه. لكن ما ياوشين علم بحقيقة ما حدث وأحس فى نفسه ألما لا يوصف ولم يستطع أن يسامح شى تساو أبدا مما جعلها تتألم وتزهد فى الحياة. لكن الطفل الذى تحمله بين أحشائها أعطاها الشجاعة والإحساس بالمسئولية لاستكمال الحياة. عاودتها الذكريات المؤلمة فحملت طفلها فى بطنها وندمها وحزنها وإحساسها بالضياع واليأس واستكملت الحياة متينة وقوية. صقلت شى تساو نفسها عبر العذاب والشقاء والحظ السيئ وقد جعلها ذلك تتغير لتصبح أقوى وتمشى فى طريق الكرامة والاستقلال والقوة.

مقارنة بكل من سيدة سيتشوان وشى تساو تعد ?تيان تيان ?الأكثر ميلا للرومانسية فى طباعها، فقد كان الحب والحياة المثالية هما عامودا حياة تيان تيان. كان حبها لشياو سو جريئا صريحا حارا وواضحا. وكانت بارعة فى استخدام الأعمال الأدبية لنسج دولة المثالية التى تحلم بها وتبحث فيها لنفسها عن العزاء والطمأنينة. استعارت تيان تيان الحب والحياة المثالية للبحث المستميت عن الكمال فى ظل عالم لا يعرف الكمال، إلا أنه وبمجرد أن انهار هذان العمودان فقدت تيان تيان شجاعتها وثقتها فى الحياة وازداد الحزن المرسوم فى شخصيتها منذ البداية إلى أضعاف مضاعفة. أما حبها لشياو سو فقد جلب لهما عدداً لا يحصى من الإشاعات والأكاذيب وجعلها ذلك تشعر بمدى قسوة وشراسة أرض وأهل قرية بحيرة لوه ما، كانت الإشاعات والأكاذيب والتهديدات من كل من حولها كخيوط الحرير الرفيعة التى تتشعب وتتفرع لتكون شبكة وهمية تحيط بتيان تيان

وتحبسها فلا تستطيع الفكاك منها. وفى ذلك الوقت أصاب تيان تيان المرض فتساقط كل شعرها الجميل، وألحق الهجوم الشخصى العلنى والمستتر بها الإهانات أمام الآخرين فجعلها تفقد الشجاعة على استكمال الحياة وهى من كانت تبحث عن الكمال.

تيان تيان التى عاشت كفتاة مدللة وماتت وهى تصر على إبقاء شخصيتها الجميلة فى عالم البشر، احتملت الألم العظيم بداخلها وحملت معها حلمها للسعى وراء الكمال وحملت حبها لشياو سو ودخلت قرية بحيرة لوه ما وخرجت من الدنيا بأسرها. كان موت تيان تيان الفتاة الشجاعة ليس عقابا لمن أهانوها وآلموها فى حياتها بل كان سعيا منها نحو الكمال والراحة وقد كان ذلك هو المقابل الكبير الذى دفعته مقابل ذلك.

هذه المجموعة من الشخصيات النسائية لم يذمها الكاتب ولم يمدحها بل قام بوصف أفراحهن وأحزانهن وسعادتهن وشقائهن من خلال عودة ما ياوشين بعد خمسة عشر عاما إلى بحيرة لوه ما لتحقيق أحلامه واستعادة ذكرياته عن طريق مشهد وراء الآخر وقام الكاتب بإظهار البيئة والمشاعر الأصلية أمام المشاهدين ليجعلهم يحكمون على الطرق التى سلكتها هذه الشخصيات فى ذلك الوقت من خلال أعينهم وأرواحهم ويجعلهم يشاهدون ويراقبون الطريق والمشوار الأليم لهن فى ذلك العصر القاسى القحل.

إن الظروف الطبيعية السيئة والمصير البائس للشخصيات ليسا سوى جزءًا واحدًا من النشاط الفكرى للكاتب لى لونغ يون، أما الشخصيات النسائية الثلاثة والمصير البائس لهن فقد كان أيضا المغزى أو المعنى القريب للمسرحية

(الظاهرى). أما ما وراء هذه الصورة فقد كان لى لونغ يون يبحث ويستكشف الجزء الأكثر عمقا واستتارا وهو الكشف عن قضية الحياة البشرية الأعمق والأكثر خفاء فى حياة الأشخاص الذين يعيشون على هذه الأرض القاحلة والمستنقعات.

"فى هذه المسرحية كان الواضح ظاهريًا أننى أكتب عن الشباب المثقف، إلا أننى فى الحقيقة قمت باستخدام بعض الأشياء التى تعكس الجوهر المشترك فى الحياة البشرية. إننى أحاول جاهدا أن أتطرق إلى بعض المشاكل التى لا يمكن للبشر حلها بأنفسهم: مثل صلابة وضعف البشر أمام مصائرهم، كبرياء ووضاعة البشر أمام الطبيعة القوية، مقاومة واستسلام البشر لضعفهم إزاء الحياة، وقوة أو ضعف البشر خلال مراحل إعادة بناء الأحلام الخاصة بهم، والحيرة والتخبط الذى يجتاح الإنسان عند البحث عن مأوى.."

إن العالم الذى خطه لى لونغ يون ملموس وواقعى جدا، واقعى حتى فى الصراعات والمصاعب التى تواجه الناس على هذه الأرض القاحلة، كما أن العالم الذى ألقى فيه شخصيات المسرحية خلفية معقدة للغاية.

إذا تحدثنا عن السكان الذين يعيشون على هذه "الأرض القاحلة" فهم: الطائفة الأرثوذكسية التى نفتها السلطات السياسية للاتحاد السوفيتى وروسيا خارج البلاد فحملت الحضارة المسيحية إلينا، والنساء اليابانيات اللاتى نبذهن ضباط جيش الشمال الشرقى عند الهزيمة والسحق الذى حل به، والرجال الأشداء الذين هربوا من شاندونغ وخباى وخنان ونزحوا إلى الشمال الشرقى للبحث عن لقمة العيش، ومائة ألف من الضباط الحكوميين الذين أحيلوا إلى

الأعمال المدنية عام ١٩٥٦، ومجموعة كبيرة من مهاجرى منطقة (جياو دونغ) عام ١٩٥٩، وأخيرا المد الكامل من آلاف الشباب الذين انتقلوا للعمل فى القرى والجبال والأرياف بداية من عام ١٩٦٣.... امتلأت تشيلو وتشينخان وويوه وغيرها من المناطق بهذا الفيضان الجارف من النساء والرجال مختلفى الثقافات والمنشأ الذين ساقتهم أقدارهم ومصائرهم للازدحام والتكدس فى هذه الأرض القاحلة الصحراوية المليئة بظلمات الجهل. مثل غرب الولايات المتحدة فهى منطقة غنية بهؤلاء الطماعين الانتهازيين ذوى روح المغامرة والمخاطرة، هنا أيضا يختبئ غاسلو تراب الذهب والقتلة المجرمين....

وإذا ما استعرت كلام صديق لى فإن الأرض القاحلة الشمالية هى أرض كبيرة تمزج بين مختلف الألوان والأشكال من البشر، وهذا النوع من الحضارة التى لا يكون فيها الرجال رجالا ولا النساء نساءً تتهجن باستمرار وبلا توقف. وفى الوقت نفسه فإن العالم الذى ألقى فيه لى لونغ يون شخصيات مسرحيته عالما معنويا تجريديا للغاية، يمكن أن يقابله أى شخص فى أى عصر وفى أى مكان.

بالنسبة إلى لى لونغ يون فإن "الأرض القاحلة" ليس لها دلالة مكانية أو جغرافية فقط بل لها دلالة زمنية ونفسية أيضا. والبشر جميعهم سواء كانوا مثل -أينشتاين- أو-شوفان-يحتاجون إلى التمسك بمعتقد ما حتى يستطيعون العيش واستكمال الحياة. إلا أن العقيدة الموجودة لدى الشخص فى الأصل تفقد قوتها بالتدريج، وغالبا ما لا تعطيه الحياة عقيدة أخرى على الفور حتى يعوض الفراغ الروحى بداخله فيظهر فى عقله فراغا يخل من اتزانه عندها يكون حائرا مرتبكا، لذلك يبدأ التحرك والبحث من جديد عن الاتزان. أما "وقت" هذه المسرحية فيسمى "الفراغ الواقع بين معتقدين مختلفين"، ويرمز إليه لى لونغ يون

ب?فيما بعد ذلك الخريف?، والمعتقدين المشار إليهما لهما معنى فلسفى لكلمة "مرتين". يعتقد لى لونغ يون أن حياة الإنسان تقع بين هاتين المرتين.

إن العالم الذى رسمه لى لونغ يون بقلمه ليس عالم سكان الأرض الشمالية الجرداء الذين يصارعون ويشقون فى المستنقعات فقط بل هو صورة واقعية لأحوال معيشة البشرية بأكملها. كما أن المغزى العميق الكامن داخل المسرحية ينكشف ويتم التعبير عنه عن طريق الأرض القاحلة والمستنقعات والأشخاص الذين يعيشون فوقها.

أما عن شخصيات ما ياوشين ويو تشانغشون (يو الضخم) وشو جياتشى وأخيرا لى تشنغخه الملقب بالبراد الكبير فهى شخصيات محورية لها دلالات عميقة وهى تكشف المغزى الأعمق للمسرحية أيضا.

بالنسبة إلى تيان تيان وغيرها فان يو الضخم ?يو تشانغ شون- "حاكم مملكة قرية بحيرة لوه ما" ذا الأربعين عاما والقامة التى تصل فقط إلى ١,٥٩ مترا مثل الضباب الذى يصعب التكهن به. إذا نظر إلى أى امرأة فإن عينيه تبدوان كمثقابين ود لو استطاع أن يمزق ثيابها بعينيه، إلا أنه أمام ابنة سيدة سيتشوان غير الشرعية ماو ماو يبدو لطيفا مهذبا للغاية.

قضى يو تشانغ شون طفولته فى كبت بداخل منزل أسرة (يو) المسوّر، كان طبعه فى طفولته عنيدا مكابرا، وكان عمدة البلدة (يو ماتزى) يكون شبكة كبيرة من السلطة مع أهل وعشيرة يو تشانغ شون، فترعرع هو فى هذه الشبكة السلطوية الكبيرة. كان والد يو تشانغ شون حسن السلوك جبانا. فى الشهر الأول من السنة القمرية الجديدة يعلق أهل البلدة الفوانيس والأضواء أمام البيوت فعلق

يو تشانغ شون الفانوس الخاص ببيتهم أعلى من فانوس البيت المجاور وهو بيت العمدة يو ماتزى إرضاء لأخته الصغيرة، فقام أبوه بخلعه بمنتهى العنف والقسوة وكسره خوفا من غضب العمدة إذا ما وجد أن فانوسهم أعلى من فانوس العمدة نفسه، وبذلك حطم آمال الطفل يو تشانغ شون وأخته الصغيرة التى دامت أكثر من شهر وبمنتهى القسوة والوحشية، وكسر قلب يو تشانغ شون للأبد.

من صغره أحس يو تشانغ شون بقيمة امتلاك السلطة القوية "إننى أتذكر قاعدة خالدة وهى أن السلطة أهم وأغلى من أى شىء آخر! ومن يعيش فى ظل سلطة قوية ضمن العيش مستمتعا بالحياة." أما أكثر ما كان يشعر يو تشانغ شون بالاهانة فهو أن والده "كان ديوثا لا يزعجه أن تتخذ زوجته عشيقا. بمجرد أن يأتى العمدة يو ماتزى إلى بيتنا كان أبى يطردنا خارج البيت." وفى احد الأيام الصيفية المطرة كان يو ماتزى سكرانا محمر الوجه ممسكا بعود ثقاب يسوك به أسنانه فدخل إلى بيت يو تشانغ شون فصرفه أبوه بحجة شراء الخمر وبعد ذلك قام بصرف أخته الصغيرة أيضا وراءه، وعندما كانت أخته تحاول اللحاق به لم تنتبه ووقعت فى مجرور (بلاعة) وانتهت حياتها الشابة بهذه الطريقة!

كانت طفولة يو تشانغ شون مليئة بالذكريات المهينة كما ذكرنا أما عن ذكريات شبابه فكانت مهينة بالمثل، عندما كان فى التاسعة عشر من عمره أرغمه أبواه على الزواج من فتاة قبيحة سيئة الخلق أنجبت من قبل عندما كانت فى بيت أهلها، فمن غضبه انضم يو تشانغ شون إلى الجيش.

"أدت حالة الانعزال والكبت الموجودة فى بيت أسرة يو المسوَّر إلى جعل يو تشانغ شون ضيق الأفق متكبرا وضيعا"، وإذا قلنا أن بيت أسرة يو كان بمثابة

السجن ليو تشانغ شون فإن بحيرة لوه ما كانت كالجنة بالنسبة إليه والمملكة التى يحكمها ويمتلكها. "كم كان من الصعب الحصول على هذه المملكة!! بمجرد أن يبدأ البذر الربيعى فكنت كالنحلة التى ألقيت داخل ثلاجة يصنع حبها للتفوق والرغبة الجامحة فى سيادة مملكة بحيرة لوه ما سوطا لا يفتأ أن يجلدها ليحثها على الدوران بدون تفرقة للوقت والمكان. فى شهر مارس كنت أدهن ساقىّ بالفازلين وأنطلق إلى البئر لاقتطاع الخشب، وفى شهر مايو كنت على رأس من قفزوا فى البحيرة لنقع القنب، أما عند دخول الخريف فكنت أصنع الحصر والبعوض فوق رأسى..."

بذلك استطاع يو تشانغ شون استبدال كل هذه بسلطة ليس لها حدود، فى أعماق الأرض القاحلة وفى بحيرة لوه ما كان يو تشانغ شون متحكما فى مصائر الخلائق والناس، "فى أوروبا هناك دولة صغيرة ليس لديها إلا شرطى واحد، أما قريتى لوه ما فلديها جيش مسلح كامل فى خدمتى!" وفى عقل يو تشانغ شون أنه "فى بكين هناك اثنى عشرة أو ثلاثة عشرة رتبة للكوادر، وعند الذهاب إلى العمل لابد وأن يزدحموا فى المواصلات العامة، أما يو تشانغ شون فان رتبته ليست كبيرة إلا أن كلمة منه يمكنها أن تحضر جميع الجرارت والعربات الموجودة فى بحيرة لوه ما إلى باب مكتبه...." كما أنه اشترى ختما شخصيا بقرش ونصف من مركز تشينغ جيانغ فأصبح الختم اليشمى الإمبراطورى الموروث لقرية بحيرة لوه ما!.

عندما ظهر يو تشانغ شون فى قرية بحيرة لوه ما كملكا متوجا فإن الكبت الطويل الذى تعرض له فى طفولته وشبابه كان كالماء القذر الذى طال احتجازه ثم انفجر بلا قيد أو حد. أحس يو تشانغ شون بطعم السلطة بصورة كاملة، إلا أنه

لم يكن فقط يلقى الأوامر "لرعيته" بل كان أيضا يستطيع العبث مع جميع سيدات وفتيات القرية وبلا قيود وامتلاك أجسادهن إذا رغب هو فى ذلك! حتى عندما أرادت سيدة سيتشوان استخراج الإقامة الشخصية لها فى قرية بحيرة لوه ما اشترط يو تشانغ شون أن تعطيه جسدها مقابل ذلك. كما أنه قاد شى تساو طوال اليوم فى كل مكان حتى وصلا إلى شاطئ نهر بيلا وهناك دفعها واستولى على جسدها. حملت شى تساو منه فقام بإجبار ما ياوشين على الاستسلام له والهروب خارج البلد كخائن حتى لا يورط نفسه فى أى مشاكل.

كان كل شىء فى بحيرة لوه ما ينتمى إلى يو تشانغ شون، فجعله ذلك يحول جميع كوابيس طفولته وإهانات شبابه إلى نوع من الانتقام المجنون من الحياة، وهذا الانتقام تضخم واتسع فى صورة الرغبة الحيوانية الجشعة، وهذه الرغبات الحيوانية المستهترة قد أحرقت الآخرين وأحرقته هو فى النهاية.

فى الوقت نفسه كان يو تشانغ شون وحيدا ليس له أحباء أو أصدقاء سوى كلبه الذى كان الأقرب إليه. قال لى لونغ يون "إن بحيرة لوه ما تتكون من مجموعة من الناس الذين تغيروا وتحرفت معالمهم، إلا أن الرماد البشرى الخاص بهم ما زال لم ينطفئ كليا. وقد زاد ذلك من اللون التراجيدى على شخصياتهم. حتى يو تشانغ شون وهو أكثرهم افتقادا للآدمية فكان دائما ما يرى فى أحلامه طفلا صغيرا يرتمى فى حضنه ويناديه بكلمة "أبى". بعد أن انهارت المملكة التى قضى يو تشانغ شون حياته وعرقه ودمه فى تأسيسها، لم ينس أبدا تضحياته من أجلها فأحضر نصبا تذكاريا حجريا ضخما على خشبة المسرح وقام بحفر اسمه بكل اعتزاز وقوة على ظهره. لم يكن يأمل فى تخليد هذا النصب ومعه اسمه لآلاف السنين بل أراد فقط أن يرينا ويرى نفسه كبرياءه وقيمته".

إن الاختفاء والتلاشى الجزئى للكبت والانفجار البشرى للخير والشر الإنسانى والاقتناص الحاد للسلطة والسعى المستميت وراء الكرامة والكبرياء قد امتزج وتجسد بصورة عجيبة فى شخصية يو تشانغ شون. ومثلما قال البروفيسور دينغ تاو: "فى هذه المسرحية تم ترك الانتقاد السياسى والأخلاقى وتحولت إلى رغبة فى تحليل النفس الإنسانية. وبالمثل فإن الكاتب لم يقصد كشف شخصية الحاكم يو تشانغ شون وتحليلها، بل كان يهدف ويحاول بكل جهده تحليل سبب اختفاء الآدمية والإنسانية، ورغباته البشرية الكامنة التى تظهر عندما يهم بأداء الشر".

فتح الستار عن مسرحية "الأرض القاحلة والناس" بعودة ما ياوشين للبحث عن أحلامه فى بحيرة لوه ما بعد أن غادرها لمدة خمسة عشر عاما، وبذلك بدأ فى سرد قصص شخصيات سكان الأرض القاحلة.

على مدار الخمسة عشر عاما جاب ما ياوشين الجبال والصحارى والوديان والمستنقعات بحثا عن شىء ما، فما هو الشىء الذى ظل يبحث عنه؟ كان يبحث عن شىء فقده من قبل وقد جعل هذا الفصل من المسرحية الهدف والمغزى من وراء البحث ودراسة النفس البشرية وما يطرأ علها من تغيرات يظهر وتتضح معالمه، بذلك ظهرت أيضا ازدواجية دور ما ياوشين فى المسرحية.

إن ما ياوشين قبل خمسة عشر عاما وبعد خمسة عشر عاما يقع فى وسط علاقة فعالة، وعدم اكتمال حياته ومشاعره هو ضرورة لوجود هذه العلاقة. إن ما ياوشين بعد خمسة عشر عاما استطاع أن يرفع الأشياء التى لم يستطع فهمها وطرحها من قبل وكان يحتفظ بها بداخله إلى محل التساؤل العلنى الواضح من أجل البحث والحصول على المعالجة الجدية والتعمق فيها، بل إنه اكتشف ذاته

الحقيقية بداخل هذه التساؤلات والبحث الجاد فى تاريخ حياته الذى مر به طوال حياته.

أما ما ياوشين قبل خمسة عشر عاما فقد ذات مرة الحب والمشاعر الحقيقية، وكان هذا دافعه للعودة والبحث عنه فى بحيرة لوه ما. إن ذاكرة ما ياوشين تصطف بها جميع أحداث هذا الفصل من المسرحية، كما أن ذكرياته تتدافع بلا قوانين محددة أو ترتيب معين، حيث كانت الوثبات فى التفكير كبيرة، إلا أن ذلك ولحسن الحظ قد أعطى للمشاهدين الفرصة للحصول على المبادرة الإيجابية فى التوصل إلى الحكم والرأى الذاتى أثناء مشاهدة الأشخاص والأحداث فى المسرحية، ومن ثم تزداد المشاعر إلى أن تصل إلى معرفة كاملة.

عندما تحاول ذاكرة ما ياوشين الاقتراب من الذكريات الخاصة به فإن الخمسة عشر عاما التى تفصل بينهما تصنع هوة سحيقة، فدائما ما ينسى بعض الذكريات، ودائما ما تكون الذكريات غير واضحة المعالم، أما قوة هذا البعد فتكمن فى هذا القناع وهذه الهوة التى تجعل المشاهدين يقتربون من الحقيقة التى كانت موجودة فى الماضى، وفى الوقت نفسه تجعلهم يحتفظون بمسافة معينة تجعلهم يلمسون نوعا معقدا خفيفا من المشاعر الداخلية الروحية التى تتجسد جزئية غير مكتملة فتساعد المشاهد على الاستعانة بشخصيات المسرحية فى إطلاق العنان لمشاعره فى مواجهة الهوات السحيقة التى تفصل بينه وبين ماضيه وحاضره، بل والتعرف الصحيح على الماضى والحاضر والمستقبل.

إن بحث ما ياوشين المضنى يبرز المعنى العميق والمراجعة الجادة التى تقوم بها المسرحية بأكملها تجاه الحياة البشرية والمجتمع والتاريخ. يقول الكاتب "لقد

حاولت بكل جهدى أن أحلل المشاعر الخاصة بشخوص المسرحية، إلا أننى لا أدرى كيف أحلل ذاتى"، "هناك بعض الناس لا يعرفون عم يبحثون، بل إن بعضهم لا يدرك انه فى موقع البحث عن شىء ما بالفعل". إن الكاتب هنا يتكلم عن نفسه ويتكلم عن شخصية ما ياوشين وفى الوقت نفسه يتحدث عن كل واحد منا يعيش فى هذه الحياة.

ويمكننا استخدام كلام شخصية تيان تيان عندما قالت: " هناك من يقول إن أكثر الحروب شراسة فى هذا العالم غالبا ما تحدث بين رجل وامرأة، وهذه نظرة ضيقة مخادعة، لأن أكثر الحروب شراسة فى العالم هى التى تحدث بداخل الإنسان نفسه، بينه وبين ذاته."

إن الطبيعة الإنسانية قوة محمومة تحتاج دائما إلى الاستعانة بوسيط أو طريقة للوصول إلى الاتزان أو لتغيير المشاعر والعواطف الخاصة بها. ومن أجل الوصول إلى الاتزان والعواطف الإنسانية بحث ما ياوشين من قبل عن الحرب. "فى هذا الوقت لم يكن خط الحدود آمنا، لا ندرى لماذا، كنا نتطلع إلى الحرب والقتال."، إن التعطش للقتال هو أحد احتياجات الطبيعة البشرية للاتزان ولتحويل العواطف."

بحث ما ياوشين من قبل أيضا عن العقيدة الدينية، "إن العقيدة القديمة قد انهارت، وهم بحاجة إلى صنع إله آخر من جديد لعبادته. إنهم كمجموعة من الغرقى يبحثون باستماتة عن أى شىء يتشبثون به لتثبيت أرواحهم الضائعة." حتى إن أصوات أجراس الكنيسة التى كانت على الضفة الأخرى من النهر "كانت لطيفة ودودة مثل الطفل الذى يمد يديه ليربت على قلوب البشر"، لذلك فقد قام ما ياوشين بعبور النهر وتحول إلى خائن لبلده.

أضنى ما ياوشين البحث عن الحب، فقد أحب شى تساو حبا عميقا، إلا أنها حملت فى أحشائها طفل يو الضخم الذى يكرهه هو، وبذلك فقد انكسر توازنه الداخلى تماما. إن الانفجار الذى يحدث للطبيعة البشرية بعد أن تتعرض للكبت مخيف، أما طريقة انفجار ما ياوشين فكانت بإتلاف وإفساد ذاته، "فى ساعة من الاندفاع قام ما ياوشين بإقامة حائط كبير على الأرض القاحلة ليس له أى معنى،وقام بلوم وتعذيب نفسه ومحبوبته. بعد أن أثار ما ياوشين هذا الاضطراب لم يتردد أن يتخذ قرار عبور النهر وخيانة البلاد لإفراغ غضبه وحنقه من نفسه ومن قوة مجهولة تحركه: فى أيام الشتاء الضبابى الملىء بالثلوج قام بإحضار زلاجة جليدية تجرها الخيول وركب مع محبوبته وأوصلها بنفسه إلى إحد القرى الصغيرة لتصبح زوجة أحد سائقى العربات الأغبياء..."

إن معرفة الكاتب بذاته وبشخصية ما ياوشين حقيقية ودقيقة: "فى عالم عواطف مشاعر ما ياوشين هناك دائما قوتان متضادتان: الأولى هى الحب والحنان والتفهم المتعقل "يجب أن أكون لها كالأخ الأكبر الذى يحميها ولا يمسها بسوء."، وعندما كان ينظر إلى جسدها وخصرها النحيف كان يحذر نفسه قائلا: "لا داعى للتفكير الطائش، إنها بريئة لا ذنب لها، إنها تحبك بصدق ولا تحب سواك....". أما القوة الأخرى فهى قوة الغضب والشقاء نتيجة الغيرة وضيق الأفق والشهوة. كان كالمجنون عندما قاد حصانا هائجا وذهب بحبيبته إلى شخص غبى معتوه، "هذا النوع من الانتقام لا يقوم به أحد فى العالم سوى رجل تجاه امرأة"، عندما سمع صوت أجراس الخيول وهى تبتعد، "فكأنما هناك من يقتلع قلبى من صدرى بسكين"، كان يتمنى الصراخ ولم يستطع كبح دموعه إلا أنه جاهد حتى يكبح حركته.

إن ما يسمى بكبرياء الرجل قد سحق العالم العقلانى لما ياوشين سحقا. كما أن مشاعره وعواطفه المبعثرة كانت كبركة من الماء القذر الذى يدمر السدود، ويندفع تيار جارف يشوه معالمه ويجعله شخصا شديد التقلب: فقد أخذ سوطا كبيرا وأخذ يضرب الفلاحين الأبرياء فى حفل الزفاف، وقام بأخذ حبيبته التى كان يريد الانتقام منها هذا الانتقام المجنون على الزلاجة الجليدية وعاد بها مرة أخرى إلى الجيش الخامس، وعندما ألقى القبض عليه تقبل مرة أخرى حب شى تساو، إلا انه عندما حانت ولادة شى تساو وأنجبت "هذا الطفل ابن الرجل اللعين" تخلى ما ياوشين عنها تماما وتركها إلى الأبد، عندما تتقاتل القوتان فإن قوة الحب والتسامح يكون لها النصر، إلا أن ذلك النصر لا يدوم فغالبا ما تتضخم عيوب هذا النوع من الرجال مرة أخرى وبلا توقف، وتظهر دوامة جديدة....

عاد ما ياوشين بعدما نضج فكره مرة أخرى إلى بحيرة لوهما بعد خمسة عشر عاما. بالرغم من أن عواطفه لم تزل تتدفق بداخل صدره إلا أنه لم يعد يوازن بين نجاح أو فشل الحرب بين القوتين. حاول ما ياوشين التخلى عن الحرب وأن يستبدل ذلك بنوع من الهدوء والسكون الروحى ونوع من الحرية والتسامى، إلا أنه فى الواقع قد استبدل شبابه بنوع من الوعى والإدراك فقط. بعد خمسة عشر عاما من مغادرة الأرض القاحلة عاد مرة أخرى، فعم يبحث؟ إنه نفسه لا يدرى. أيبحث عن المشاعر؟ أم عن التعويض؟ وعم يستطيع العثور؟

كأنما أعطته الحياة فرصة أخرى: على الأرض الجليدية تلاقى الحبيبان مرة أخرى بعد خمسة عشر عاما! كانت شى تساو تقف على عربة تجرها الخيول أما هو فقد كان جالسا على زلاجة جليدية، وعلى المسرح مرت العربتان متوازيتان ولم

يلتقيا، إلا أنهما وللأبد لا يمكن أن يكون بينهما نقطة تقاطع أو تلاقى. وكانت آثار العجلات العميقة على الأرض كأنما تصنع أربع طرق من الدماء على الأرض الثلجية... إن الحياة لا تعطى فرصة ثانية أبدا، وكأن الحياة قد أقرت وفرضت الحزم والشقاء على البشر..."

إن تصوير الشخصيات وإظهار المعانى العميقة لأفكار مسرحية "الأرض القاحلة والناس" قد اتخذت قوتها من صناعة أحداث وظروف المسرحية.

يعتقد السيد تان بى شنغ أن المسرحية ما هى إلا أحداث وظروف، ومشاهد المسرحية هى الشكل الكامل لهذا النوع من الفن وهو المسرح وهى الشكل النموذجى المسبب لتواجد الفن المسرحى، "إن مشاهد وأحداث المسرحية تشمل ثلاثة عناصر: الأول: البيئة المادية الملموسة التى تعبر عنها حركات الشخصيات، أى أنها مشاهد حركة الممثلين.

والثانى: العلاقة النوعية بين الشخصيات. والثالث: الأحداث الملموسة الواقعية التى تؤثر على حياة الأشخاص وهى ظروف المسرحية."

من التركيب الزمنى والمكانى للمسرحية يعتقد السيد تان بى شنغ أن المشاهد هى "النموذج المصيرى" للمسرحية. وقد أشار إلى أن: "المشاهد بصفتها الأشكال المقررة والتمثيلية للأشخاص فإنها تكون أشكالا للمصائر.". إن المسرح كفن متحرك تقع حركاته فى صيغة الحاضر لابد وان يكون لها تاريخ ولابد أن تكون بدأت فى الماضى وتستمر إلى المستقبل، أما التركيب الكلى أو المجمع الذى يتكون من مجموعة الحركات فهو التاريخ الوهمى الذى يتم عرضه عن طريق شكل الحركات المسرحية. إن الحركات الحاضرة التى تقع فى هذا التاريخ الوهمى تقوم

بدور الدليل والمتنبئ بالمستقبل أى أنها هى سبب تعلق ذهن المشاهد وهى أقدار الأشخاص. "إن ما يسمى بالقدر ما هو إلا اتجاه طبيعى لتطور الإنسان، ويمكن القول بأنه المستقبل الذى ما زال من الصعب التنبؤ به وهو التطور المنطقى للماضى والحاضر".

يعتقد السيد تان بى شنغ ان: "التحرك أو العمل دائما ما يكون اختيار شخصيًا ذاتيًا فى وضع ما، فى حين أن مجموع التحركات أو الأعمال التى نقوم بها تكون منحنيات القدر"، "منذ القدم دائما ما يكون العمل المسرحى الحقيقى هو ظهور أقدار الشخصيات، ويمكن القول بأن الأعمال المسرحية تعتمد على البحث عن أقدار ومصائر الحياة البشرية من خلال أقدار ومصائر الشخصيات المسرحية"، إن المسرحية هى "التوافق بين الشخصية والظروف المحيطة"، لذلك فهو يؤكد مرة أخرى على أن "بداخل ألغاز القدر الغامض يختبئ نوع من المصيرية أو الحتمية"، وهى الطبائع الشخصية الرئيسية".

"إن الظروف التى تتكون بالمصادفة غالبا ما تعكس التركيب الشكلى الحقيقى الواقعى لهذا النوع من الحتمية"، كما أن "الكاتب المسرحى غالبا ما يبحث عن البيئة التى تتوافق مع طباع الشخصيات ويقوم بتحويلها نوعيا إلى ظروف ملموسة واقعية،ويجعل القوى الكامنة بداخل المصائر والطباع الشخصية الرئيسية متوافقة متشابهة، بمعنى أن الكاتب المسرحى يجب أن يبحث عن الظروف والأحوال التى تضمن القناعة والاكتفاء للطبائع الذاتية للشخصيات". "إن هدف أو موضوع أى عمل مسرحى حقيقى هو التواصل بين تحركات ونفسية الشخصية"، وعلى أساس هذا الفهم لخص السيد تان بى شنغ "الحالة الديناميكية التى تتركز حول الخط الرئيسى" و"الحالة الديناميكية المتسلسلة" و "الحالة الديناميكية المتقاطعة" وغيرها من "الأشكال المنطقية للمسرحية".

أكد السيد تان بى شنغ مرة بعد مرة أن: "المنطق الذى يتبناه الكاتب المسرحى هو: الأحداث والظروف التى تواجهها الشخصيات فجأة تعمل كنوع من القوة المنبهة والدافعة والتى تجعل جميع عناصر الحالة النفسية للشخصيات تتبادل الأدوار وتتجمع لتشكل دافعًا ملموسًا يؤدى إلى تحرك ملموس. وكل تحرك أو حركة للشخصية له دافع ملموس، كما أن تلك الدوافع تتجمع معا فى ظل ظروف أو أحوال معينة".

أى أن التوافق بين الظروف والطبيعة الشخصية يتجمع لتكوين دافع، والدافع هو القوة الداخلية التى تطلق الحركات، لذلك فقد قال السيد تان بى شنغ بلهجة قاطعة أن: "مهمة الكاتب المسرحى هى إبداع وخلق الظروف والأوضاع وهى حسن إظهار وإتقان الطبيعة الشخصية داخل هذه الظروف"، فى حين أن "تشكيل الظروف وتغيرها أو تحولها واتجاهات تعلق ذهن المشاهد التى تتكون نتيجة ذلك تحولت إلى أساس وقاعدة تركيب العمل المسرحى".

من الصعب القول بماهية مسرحية "الأرض القاحلة والناس"، مثلما قال الفيلسوف الألمانى كانط إن المحتوى الذى يعرضه الفن هو القيمة الدلالية للحياة الداخلية للإنسان، وهو الحركة المتناسقة الكلية التى تظهر هذه الحياة. إن الشكل الفنى ما هو إلا شكل هدفى، بمعنى أنه يتوافق مع أو يناسب احتياجات وأهداف الحياة البشرية. يعتقد كانط أن الفن لا بد وأن يبحث عن الشكل الحسى أو الإدراكى القادر على إظهار المفاهيم التى لا تستطيع التعبير عن الدلالات الحياتية، بهذا يتحد الشكل والمضمون الفنى حول الحياة البشرية ذاتها.

أما عن لى لونغ يون فى مسرحية الأرض القاحلة والناس فقد حاول جاهدا الوصول إلى هذه الدرجة العالية، فقد ضمت مسرحية الأرض القاحلة والناس التاريخ والفلسفة والفكر العميق؛ كما أن السرد القصصى لها زاخر بالإيقاع والصعود والهبوط، فهو ذكريات وسرد ونثر غير مترابط كما أنها تدور دائما حول الإنسان؛ أما عن الشكل الأدبى فهى مسرحية وفى الوقت نفسه نثر ويمكن القول بأنها تقرير صحفى أو حتى بحث فلسفى ذو عرض حيوى ومواد غزيرة.

فى اعتقادى أن أهم أسباب نجاح هذه المسرحية هو صناعة أو إنشاء ظروف المسرحية، فهى تلائم الهيكل الأساسى لنظريات الظروف والأحداث، كما أنه عند استخدام "الأشكال المنطقية للمسرحية" تم إجراء توافق بين "الحالة الديناميكية التى تتركز حول الخط الرئيسى" و "الحالة الديناميكية المتسلسلة" و"الحالة الديناميكية المتقاطعة" وغيرها من "الأشكال المنطقية للمسرحية".

لذلك فقد جذب لى لونغ يون أمهر مخرجى الصين فى ذلك الوقت عن طريق إبداع الظروف والأحداث المسرحية فى أعماله الأدبية. ويمكن القول بان مسرحية الأرض القاحلة والناس قد أبرزت بدرجة كبيرة جدا سحر الأحداث المسرحية على الإطلاق.

إذا قلنا إن مسرحية (حكايات ساحة شجر التوت) قد أخضعت الجماهير عن طريق القوة التمثيلية الهائلة لها على خشبة المسرح، فان مسرحية الأرض القاحلة والناس قد أخضعت القارئ أولا بأسلوبها الأدبى. فى الأوساط التاريخية والفلسفية والفكرية، وفى الأوساط المسرحية والنثرية والمقالية، برز لى لونغ يون فى عالم المشاعر بمهارة فائقة واتسم أسلوبه بالحرية والطلاقة والاندفاع فى البحث عن الضياع والبحث عن المستقبل.

إن المغزى الواقعى لهذا البحث عميق أو بمعنى أصح فإن المغزى الواقعى لمسرحية الأرض القاحلة والناس عميق، سواء كان العصر القديم الذى يفتقد المقومات المادية بصورة كبيرة أو المجتمع الحالى -المتمدين-أو-المستعد للتمدين- لغنى بالمقومات المادية؛ أو سواء كانت الطبيعة البشرية تتعرض للقيود الاستبدادية التحكمية الكبيرة، أو كان الإنسان العصرى الذى تحول إلى ترس صغير جدا يدور فى ماكينة المجتمعية الحديثة، فإن المشاعر الآدمية البشرية ما تزال جافة نضبة كما هى.

إن البشر فى هذه الأيام مثل الشباب الذى عاش على الأرض الشمالية الجرداء فى ذلك العصر، هم جميعا يكدون من أجل الحياة وهم جميعا ينبطحون أمام الحياة. فعندما تغطى الأقوال الحديثة على التعاليم القديمة وتغلف التيارات الحديثة المعتقدات الموروثة وعندما يحل المال محل الفكر، وعندما تقل أيام المفكرين وتزداد أيام عابدى الذهب، وعندما تتحول ?العقيدة ?إلى لفظة تاريخية، وعندما ترتفع أصوات العامة وتنخفض أصوات الفلاسفة والعلماء، تصبح الدنيوية الأرضية المسيطرة على البشر تفسد وتضر الروحانية البشرية، وتسيطر على البشر قيود مثل التى كانت تسيطر على الشباب المثقف الذى عاش قبلا على الأرض القاحلة. ولا يمكن لأحد التخلص منها مثلما لم يستطع أهل قرية لوه الخروج والفكاك منها.

إن الإنسان العصرى المشغول الكفيف يجاهد باستمرار للبحث، لكن "المحزن أن الإنسان قد لا يعرف عم يبحث، حتى إنه قد لا يعرف أنه بالفعل فى موقع الباحث...".

"إن الثقافات مختلفة الأعراق تنفر إحداهما من الأخرى، تتنافران إلا أنهما تتجاذبان. عندما تتصادم ثقافتان مختلفتًا الخواص والصفات فغالبا ما تجلبان الشقاء والتعاسة للبشر، وهذا النوع من الشقاء تكون خاصيته الأساسية هى التغيير أو التعديل البسيط فى التركيب النفسى لهؤلاء البشر..... والثقافات مختلفة القوميات بالمثل وبالمثل باختلاف المناطق والبيئات، وخاصة فى دولة مترامية الأطراف كبيرة مثل الصين..."

إن التفكير المتعمق فى الحياة البشرية والتاريخ والمجتمع جعل بحث وسعى لى لونغ يون ليس من أجل الهروب والفرار، ولا من أجل أن يجعل الأرض القاحلة وأناسها يفتحون فراغا فى روحه التى أصبحت أضيق يوما بعد يوم. "هذه المسرحية تكتب الإحساس بالضياع الأبدى الذى ينتاب الإنسان، وهذا الإحساس بالضياع لا ينتمى إلى مكان واحد أو عصر واحد. بل أقول بواقعية أكثر إن هذه المسرحية تصف الإنسان بعد أن يفقد انتماءه وتبعيته وأثناء البحث المضنى عن ذاته، وهى مرحلة كاملة للاتزان الآدمى".

إن الإحداث والظروف بداخل المسرحية كونت الأحداث الكبيرة التى يبحث عنها ما ياوشين من البداية وحتى النهاية، ألسنا نحن أيضا نقع فى مثل هذا الوضع والحدث؟!

إن عصرنا هذا بحاجة إلى المسرح، والكتاب المسرحيون الذين كانوا قوة فأصبحوا ضعفاء بحاجة إلى المسرح، المسارح الصغيرة بحاجة إلى المسرحية، الشباب والفتيات بحاجة إلى المسرحيات، وأهل المدن بحاجة إلى المسرح، لذلك فإن المسرح تحول الآن إلى سلعة رائجة البيع وتحول إلى سهم مرتفع القيمة.

لكننا الآن من الصعب جدا أن نجد عدداً من المسرحيات الحقيقية، إن الأنيميا المسرحية تشبه إلى حد كبير الأنيميا البشرية. والمسرح لا بد وأن ينقذ الأرواح البشرية، وكانت هذه هى المهمة التى تولى لى لونغ يون حملها على عاتقه، فهو لم يتوسع فقط فى الأسلوب المسرحى الجديد، بل إن مسرحياته تمتلئ بالوعى الإنقاذى أو نداء الروح وتمتلئ بالاستفسار والبحث عن مغزى الحياة البشرية.

وبناءً على ذلك فإن بحث شخصية ما ياوشين ذاته داخل المسرحية هو نوع من طريق التفكير، وهو نوع من التعمق فى التفكير فى الحياة البشرية والمجتمع والتاريخ والوجود الآدمى فى حد ذاته.

كتب الكاتب الروسى الكبير فيودور دستويفسكى فى رواية "الإخوة كرامازوف": "إن سر وجود البشرية ليس فقط الحياة البسيطة النقية بل سبب الحياة ولماذا نحيا. وعندما يفتقد الإنسان الإيمان الراسخ بسبب الحياة فإنه يأبى الاستمرار فى الحياة وقد يلجأ للانتحار حتى لا يعيش فى هذه الدنيا، بالرغم من أنه قد يكون محاطا بالعيش الرغد الغنى".

أما لى لونغ يون عندما كتب مسرحيته "الأرض القاحلة والناس" فقد استخدم الحياة استخدام والإنقاذ الذاتى وحاول بكل جهده الوصول إلى القدسية الذاتية عن طريق إنقاذ ذاته. إن مسرحية "الأرض القاحلة والناس" فقط هى التى تستطيع أن تضمن للى لونغ يون أن يحتل مكانة هامة فى تاريخ تطوير المسرح المعاصر فى الصين.

أما عن أسباب نجاح مسرحية الأرض القاحلة والناس ففيما عدا صناعة الأحداث والأوضاع المسرحية، فقد نجحت أيضا بسبب هضم وامتصاص جميل

طرق العرض المسرحى. إن تأثير الطرق الإبداعية والفكر المسرحى للكاتب والمخرج المسرحى الألمانى "برتولت بريخت" على لى لونغ يون ومسرحيته واضح جدا، فقد كان بريخت يتفق تماما مع رأى ماركس القائل بأن "الإنسان هو مجموع العلاقات الاجتماعية الخاصة به"، وهو يعتقد أن المسرح يجب أن يتركز على العلاقات الإنسانية، أى أن الشخصيات التى تقع فى أنواع متعددة من العلاقات الاجتماعية، أى أن تكشف بصدق عن الملامح الحقيقية للعالم والبشر.

إن -السرد الدرامى-لبريخت يؤكد على أن "المسرح لا بد وأن يحوى هذه الإمكانية، وان يستخدم الأساليب الفنية فى وصف صورة العالم ونماذج الحياة التى يشترك فيها كل البشر، ليجعل المشاهدين يتفهمون المحيط الاجتماعى ومن ثم يستطيعون السيطرة عليه عقليا وعاطفيا". إن - أثر التغريب - هو طريقة أسسها بريخت من خلال مراقبة ودراسة وسائل التعبير فى الأوبرا الصينية التقليدية وتعديلها، إن - أثر التغريب - هو طريقة للتعبير والعرض المسرحى على خشبة المسرح، هذه طريقة لمراقبة العالم. فى الإبداع المسرحى لبريخت غالبا ما استخدم الغناء الجماعى بين فصول المسرحية، وطريقة القطع المفاجئ للأحداث والحبكة المسرحية لإجراء المعالجات المسرحية، ويكون هدفه بذلك جعل المشاهدين فى حالة عميقة من العدوى المسرحية، كما أن الدخول فى القصة المسرحية والقدرة على الخروج منها فى الوقت نفسه يجعل الجماهير فى حالة من الاحتفاظ بالحالة العقلانية الذهنية.

إن الفكر المسرحى الخاص ببريخت له أثر كبير على تطور المسرح الصينى فى الفترة الحديثة، كما كان له دور إيجابى فى "توسيع نظرتنا الضيقة نحو الفن المسرحى والدراما، وإخراجنا من حالة الاكتفاء بالموارد الوطنية الكثيرة لنكتسب

الشجاعة لتجربة جميع أنواع الأساليب المسرحية وخلق نظم للعروض المسرحية القومية" (من كلام خوانغ تزوه لين)، كما أغنى أساليب العرض وطرق التفكير المسرحية الصينية.

إلا أن طرق العرض المسرحى لبريخت قد نشأت وتطورت فى ظل خلفية عصرية معينة، ففى الغرب تندرج طرق العرض المسرحى لبريخت تحت مذهب مسرحى واحد فقط من بين المذاهب المتعددة، وهى تعد نوعا واحدا من طرق العرض والمعالجة المسرحية الكثيرة. كما أن هذه الطرق للعرض المسرحى وخاصة - التغريب المسرحى - تجعل المشاهدين فى ظل استمتاعهم بالعمل المسرحى تتناوب عقولهم وعواطفهم بلا توقف، وذلك فى الواقع يؤدى إلى صعوبة تكون توحد حقيقى بين الحساسية لتذوق الجمال المسرحى والتحول بين الاتجاهات المختلفة، وخاصة فى دراما برينل و - دور السوبر - والذى يعنى خروج الكاتب المسرحى على خشبة المسرح مرارا وتكرارا الخ الخ،، وهذا يؤدى بدرجة كبيرة إلى إضعاف قوة الإقناع العاطفى والشعورى للمسرحية، وفى رأيى إن هذه الخاصية تميز مسرح بريخت وتعد فى الوقت نفسه أحد عيوبه.

فى الوقت نفسه الذى قام فيه المسرح الصينى الحديث بالاقتباس والاستعارة الإيجابية من طرق العرض المسرحية لبريخت، قام بنوع من الرفض والمقاطعة إلى حد ما لطرق العرض المسرحى لستانيسلافسكى والذى يمثل طرق العرض الواقعية، وفى نطاق معين تكون فكر الاحترام الكامل لبريخت فقط وبذلك فقد تكون خطأ جديد فى المسرح الصينى الحديث تتزعمه ظاهرة الاستبدال الكامل لستانيسلافسكى ببريخت.

إن مسرحية الأرض القاحلة والناس كعمل مسرحى فى الثمانينيات وكعمل مسرحى تعمق فى التفكير الاجتماعى والتاريخى والبشرى قد اتسم بطابع دراما بريخت بصورة واضحة. وخاصة شخصية ما ياوشين التى اختلفت قبل وبعد خمسة عشر عاما، فبعد خمسة عشر عاما عاد إلى قرية لوه ما وظل يفكر فى ويحدث نفسه بلا توقف، كما أن عرض العالم الداخلى لشخصيات المسرحية قد ظهر بشكل رئيسى فى الحبكة المسرحية عن طريق الحوارات التى تدور بينهم وبين ما ياوشين، ويبرز ذلك ظل دراما برينل التى تمثلت فى المسرحية.

إن النص المسرحى للمسرحية كذلك الإخراج المسرحى الذى قام به (شو شاو تشونغ) أيضا يبين أنه اتبع الدراما السردية لبريخت وبشكل واضح، ويمكن القول بأن كلا لى لونغ يون وشو شاو تشونغ استخدما نظريات بريخت بصورة كبيرة وخاصة أسلوب التغريب الذى اتسم به. إن استخدام الشخص الثالث أو الضمير الثالث فى السرد و استخدام الزمن الماضى فى الكلام قراءة النص وما يتعلق به من شرح وتوضيح، كانت من أهم الطرق التى استخدمها المخرج بصورة مباشرة أو غير مباشرة فى العرض المسرحى.

إن مسرحية "الأرض القاحلة والناس" التى أخرجها شى شاو تشونغ تنقصها عن مسرحية (حكايات ساحة شجر التوت) بعض التأثير العاطفى ويزداد بها البرود والموضوعية فتبدو المسرحية بأكملها عقلانية بشكل مبالغ فيه، وهذا ما حدده اختيار المخرج لأسلوب الاغتراب أو التغريب كطريقة للعرض المسرحى. من أجل زيادة المشاعر أو العواطف إلى درجة من الوعى قام شو شاو تشونغ بتضمين بعض الأغنيات بين مشاهد المسرحية، وغالبا ما ينتهى الدور لينضم الممثل إلى فريق الغناء وبذلك يزداد ويقوى أثر التغريب فى المسرحية.

إن الأغنيات الشبابية التى غناها الفريق فى ذلك الوقت دائما ما كانت تلخص بحيوية الحبكة الدرامية للمسرحية وتقوم بدور المعزز والمجدد لجو المسرحية. يقوم الممثل بالدخول المباشر فى الفريق والانضمام للغناء الجماعى ويعد ذلك استخداما لطريقة بريخت فى السرد المسرحى للجمع بين النص المسرحى والتوضيح أو الشرح.

فى الوقت نفسه الذى نقوم فيه باستخدام واستخلاص طرق العرض المسرحى لبريخت فى إبداع العمل المسرحى، فإنه عند رسم الشخصيات المسرحية الواقعية استخدمت النص المسرحى الأدبى والنص الإخراجى لشو شاو تشونغ بطريقة الواقعية فى رسم طبائع الشخصيات بصدق ودقة، كما استخدم شو شاو تشونغ المسرح الدوار وغيرها من الأدوات المسرحية واستخدم الافتراضية والرسم التعبيرى وغيرها من الأساليب والمفردات والتى أبرزت العالم الداخلى المعقد الغنى للشخصيات.

إن الفراغ الدلالى العميق لمسرحية "الأرض القاحلة والناس" قد قدم إمكانيات لا محدودة للمعالجات المسرحية المختلفة. مقارنة بالنص الإخراجى للمخرج شو شاو تشونغ استخدم النص الإخراجى للمخرج وانغ قوى طرق المعالجة الرمزية والافتراضية التى كشفت بعمق أكثر عن العالم الداخلى للشخصيات وقصص المسرحية. إلا أن النتيجة الكلية قد ظهرت تجريدية ضحلة، حيوية لكنها غير مؤثرة بالشكل الكافى، وإن لم يرى المشاهدين النص المسرحى من قبل فقد يكون من الصعب عليهم الحكم الصحيح على الكاتب والشخصيات من خلال خشبة المسرح فقط.

الفصل الثانى

يانغ لى مين: عرض أشكال متعددة لحياة الناس فى الأرض القاحلة.

إن وصف حياة الناس فى الأرض القاحلة قد كشفت عن معارفهم الحياتية وسعيهم وسماتهم الشخصية فهذه المسرحية تعد من نجاحات يانغ لى مين المسرحية التى أبرزت كثيرًا من سماته وخصائصه فقد وصف يانغ لى مين حياة الناس في الأرض القاحلة ووصفه للأرض القاحلة ذاتها فى صورها المتعددة وكأنه يتحدث باسمه وكأنه أصبح واحدًا منهم.

ولد يانغ لى مين عام ١٩٤٧ فى مقاطعة خاى لو نغ چيانغ فهو من تشيتشيهار تخرج من قسم الآدب المسرحى بكلية المسرح المركزية واستمر فى دراسة المسرح حتى حصل على درجة الماجستير، ومن أعماله المسرحية "الحجر الأسود" وكومة القش الأسود و "أرض الجليد" و"الأرض البرية الكبرى" و"الزوجان المتحابان" و"الچيولوچيا".. إلخ لما يقترب من عشرين عملاً. ومن المسلسلات التليفزيونية له "شرق الأسرة" و"أمورة شمالية إلخ. ومن أفلامه يوجد "البحث عن الحب الاحساس بالرعد"، ومن رواياته الطويلة "قصة الشمال" وأيضًا إلى العديد من الأعمال النثرية حصلت أعمال يانغ لى من أولها لآخرها على "جائزة الثقافة" وجائزة "الخمسة مشاريع" و"جائزة أدب المسرح لتساو اى "فهو يعد أحد المؤلفين المسرحيين العشرة الممتازين فى فترة الصين الجديدة.

لقد عاش يانغ لى مين طوال حياته فى أرض سوداء. فقد عاش وسط عمال البترول دائمًا فأعماله غنية بعبق الحياة ورائحة التربة. وتصف بعمق وبدقة الطبيعة والأرض. القاحلة فيمكن القول بأن أعماله كانت انعكاسًا لحياته. فقد

قال يانغ لى مين "إن الدم الذى يجرى فى عروقى هو دم الناس من داتشوانغ" "لقد عشت فى داتشوانغ أكثر من ثلاثين عامًا، وبالرغم من ذهابى ليكمن مرتين حرة عندما كنت آدرس ومرة عندما أكنت أحضر الماجستير وكان للنظريات الفنية وقعًا كبيرًا علىّ ولكن من البداية وحتى النهاية لم أنس أبدًا تلك البقعة من الأرض ولا الناس الذين يعيشون بها فقد كانوا بالنسبة لى هى النور والسواد الذى أحيا به".(١)

إن وصف الناس وحياتهم فى الأرض القاحلة قد أوضح معارفهم وسعيهم وآمالهم فى الحياة فهى أحد إبداعات ونجاحات يانغ لى مين فمناظر الأرض القاحلة والعشب والقش والناس وحياتهم هناك بدت وكأن يانغ وهم شخص واحد وكأنه يتحدث باسمهم فلدى يانغ لى مين حنين عميق فى قلبه تجاه النساء اللاتى يعيشون فى الأرض القاحلة. وقد تفجرت حياتهم من جراء قلم يانغ لى مين واصفًا حياتهم وعذاباتهم وما يشعرون به من وحدة فى قلوبهم.

تعد مسرحية "كومة القش السوداء" هى العمل الرابع الرائع الذى أبدعه يانغ لى مين عام ١٩٩٥، حدثت أحداث القصة إبان حرب مقاومة اليابان فى شمال شرق العين فى منطقة قاحلة سوداء يعيش بها أشخاص كبار السن ويحيطها أكوام القش، اتخذت المسرحية من الأرض القاحلة التى يعيش فيها عجوز أعمى كخلفية تاريخية لها. هذه المنطقة عاش الناس مختلفين فيها مع الشياطين من آلاف السنين، يفعلون ما يشاءون بدون حدود وكانت هذه المنطقة مليئة بالعنف والخوف حيث كانت لهذه المنطقة كثير من المطرودين من أسرة تشينغ من قبل

(١) يانغ لى مين: "مفتاح الحياة" من إبداعاته المسرحية "الجيولوجيا" نشرت فى "جريدة الشعب" فى ١٩٩٧/٨/٢٣ .

وكذلك عدد كبير من السجناء ولكن اليوم هناك رجال يزرعون ويربون الأحصنة مثل الروس واليابانيون وأناس من قومين ماو لى وغيرهم من النازحين من عدة مناطق. منهم كذلك أناس من الطبقة العليا ومن عامة الشعب، هذا المكان كان يمتلئ بكل أنواع البشر ويعملون فى كل شىء، حتى قطاع الطرق والنصابين كانوا يمارسون ذلك علانية. وكان المسئولون فى خلاف ونزاع سرى. تعتبر هذه المنطقة النائية مليئة بجميع أنواع الغموض والدفء لماذا لأن أى هارب يلجأ للاختباء هناك. فمثلاً مجموعة من قطاع الطرق كانوا يقتسمون المسروقات هناك، وكذلك بائعى الهوى كانوا يمارسون كل شىء هناك. إلخ العديد من الأمثلة، على كل حال فإن المنطقة القاحلة النائية القديمة تلك تعد من أجمل المناطق. إن هذه المسرحية كشفت عن شخصيات أهل تلك المنطقة الخشنة والرقيقة فى الوقت نفسه، مما عكس المعارف الحياتية ومشاعر أهل تلك المنطقة.

الشخصيات الرئيسية فى هذه المسرحية هى شيانغ تساو وشياو شان دونغ والأعمي العجوز. اشيانغ تساو امرأة ذات قوام جميل. قبل عدة سنوات اختطف زوجها بعد زواجها بفترة قليلة. وقد قايض أسرتها على رجوعه بكثير من الأبقار والأحصنة والأموال لعودته.

وإنهارت الأسرة. ومات زوجها وأم زوجها من الأمراض واحدة تلو الأخرى. وفقد حماها نظره من الحزن الضغط فى بداية المسرحية كانت شيانغ تساو تعيش مع هذا الحم الأعمى الذى كان يعزف الموسيقى ليقضى أيامه البائسة الصعبة شياو شان دوناغ نصاب مات أبوه وهو يبلغ أربعة عشر عامًا وماتت أمة وهو فى الخامسة عشر وخطفه اليابانيون ليعمل ثم هرب منهم واشتغل فى قطع الطرق. إن طبيعة شياو تشان دونغ متفائلة ويحب المرح لا يخاف الموت فهو شاب

يجرى فى عروقة دم قطاع الطرق وفى الوقت نفسه سيتعاطف مع الشباب الضعفاء. اختطف قبل عدة أيام من الجنود واليابانيين اسلحتهم وطعامهم. وقتل قائدهم شان تيان ولكن أصيب بجرح عميق ورصاص فى عدة مواضع فى جسدة واختبأ فى كومة من القش، وقتها أعلن قسم الشرطة مكافأة قدرها ٥٠٠ (يانغ) (عملة صينية وقتها) للقبض عليه أو إعدام من عرف شيئًا عنه ولم يبلغ عنه.

تقابل كل من شيانغ تشاو وشياو شان ودنغ فى ظروف غريبة فجأة، وبمساعدة شيانغ تساو استطاعت أن تمسح فكرة الإنتحار من مخيلة شياو شان دونغ مما أعطاه الأمل فى الحياة. ونشأت المشاعر بينهما من خلال المعاملة كما نشأ بينهما ما ينشأ من احتياج طبيعى بين الرجال والمرأة مع أن شياو دونغ كان من قاطعى الطرق ويفعل جميع الموبقات إلا أن العجوز الأعمى لم يستطع أن يمنع تلك العاطفة أن تنشأ بين شياو شان وشيانغ تشاو وبالعكس اشتدت المشاعر بينهما.

ما الذى دعا لأن تزداد تلك المشاعر تأججًا؟ إنها الظروف أو الاحتياجات المشتركة أو طبيعة الإنسان.

الجنس، المشاعر، الحب هى الاحتياجات الطبيعية للإنسان وتعتبر أيضًا نافذة لأسرار الإنسان.

إن الإنسان حيوان معقد، ودائمًا ما تظهر النواحى المختلفة لأخلاق وصفات البشر تحت الظروف المختلفة بصفته يعيش فى المجتمع وبصفته مقيدًا بالعديد من الأخلاقيات والنظريات التى تشكل تصرفاته وأيضًا لأنه كائن يعيش فى أوضاع سياسية وقانونية محددة.

إن الظروف الصعبة جعلت الأرض القاحلة مكانًا لتهذيب أخلاق كل من شياو شان وشيانغ تساو ومع تعرض شياو شان للمشاكل وتطلعه لمستقبل آخر فى شيانغ تشاو.

لقد كشفت مسرحية "كومة القش السوداء" عن قوة الإنسان وطبيعية الإنسان من خلال الظروف الصعبة للغاية بعد أن وقعوا تحت ظروف تهديد ولا إرادية.

مسرحية "الحجر الأسود".

إن مسرحية "الحجر الأسود" تصف احتياج طبيعة الإنسان والمنطقة القاحلة، احتياج البشر العاديين فى عصر الظلام. إن مسرحية الحجر الأسود "عبرت عن تطلعات البشر تجاه العاديين فى عصر الظلام. إن مسرحية الحجر الأسود "عبرت عن تطلعات البشر تجاه الحياة الجميلة بعد أن أجبروا وأرغمتهم الظروف دون إرادتهم.

تتكون المسرحية من مشهدين، أبدعها الكاتب عام ١٩٨٥ لها اسم آخر وهو "حوار من داخل مقصورة بالقطار" ما تصفه هذه المسرحية هو ما حدث فى الأرض القاحلة بمنطقة سان جيانغ بين يوان تقف حياة عاملى البترول العادية فى غرفهم بالقطار. إنها تختلف عن مسرحية "كومة القش السوداء؛ حيث تصف شخصيات مجموعة من الناس. هذه الشخصيات من بينهم. السيد لين جيان أمين اللجنة الحزبية لشركة الحفر والتنقيب. ورئيس فريق البحث والتنقيب واسمه تشين وعضو خبير بالچيولوچيا ليومينغ والعامل لاوبينغ ودا خاى وتشينغ أر.. العمال الذين كانوا يعملون فى تلك الشركة. وأيضًا ممرض ومفتش وابنة (رئيس الفريق تشينغ فا وزوجة لاوبينغ "يوان ماى" والفلاحة تساى فينغ "ولقبها

"ذات القميص الأحمر" لقد أظهر كاتب المسرحية من خلال إبداعه لشخصيات بالمسرحية أوضاع حياة عمال البترول واحتياجاتهم وتطلعاتهم الطبيعية التى لا يعرفها الناس مما أظهر أيضًا الروح النبيلة المشتعلة فى نفوسهم.

لقد كانت حياة الشخصيات فى المسرح ثقيلة جدًا أولاً هذه الحياة الثقيلة ظهرت فى الظروف غاية فى الصعوبة للشخصيات التى تعيشها فى المسرحية، فعمال البترول دائمًا ما يعيشون فى ظروف صعبة ومناطق نائية من أجل التنقيب على مدى أعوام طويلة لذلك فدائمًا لا يرون إلا أنهارًا وبحيرات متشابكة أو أرض نائية قحلة أو معدات استخرج البترول والمساكن السيئة. وفى الصيف يشتد عليهم هجوم الناموس حتى إنهم يخافون لقضاء حاجتهم من أن يدخل الناموس لغرفتهم فيفضونها فى غرفهم أحيانًا. وفى الشتاء تسودهم قشعريرة البرد القاسى.

كما عبرت المسرحية أيضًا عن ظروف الحياة الصعبة وما تعرضوا له من فكر يسارى وقيود باليه، فكانت حياتهم شاقة بلا ترقيه وبرغم هذه الحياة الصعبة فإن حياة الشخصيات بالمسرحية لم تخلو من المرح. فكان العمال يلعبون فى غرفهم الكوتشينه والشطرنج فكان أعلى السرير هو عالمهم الصغير الثرى فبعض العمال كانوا يلصقون صور النجوم أعلاه، وبعضهم وضع مرآة صغيرة وعليها صور لعائلته أى أنه مع اختلاف شخصياتهم كانت تختلف أوضاعهم.

كانت حياة الشخصيات بالمسرحية بائسة، فالمدير تشين ضحى بحياته من أجل قضية البترول القومية ففى العام نفسه ومن أجل البحث عن البترول فى ظروف اصعب فماهى عليه الأن لم يكن يفكر في احتياجاته الشخصية ضمن

العمال من لم يتصل بأسرته من ثلاث سنوات ومنهم نلم يتحدث أو يمارس الحب منذ خمس سنوات ومنهم منذ لم يتزوج فكانوا كأدوات الحفروالتنقيب عن البترول وليسوا كالآدميين. لم يفكروا أوليس لديهم اية تطلعات. وتغير العصر، وتقدم المجتمع وكان على الناس أن يتمتعوا بحياتهم كما أثروا المجتمع ويجيب عليهم أن يرضوا احتياجاتهم الروحانية والنفسية.

ومن شخصيات المسرحية أيضًا المرأة الفلاحة التى تمتلك محل بقالة والتى تدعى تساى فينج والتى كشفت أيضًا عن السعى الملح والتطلعات البشرية. كانت تساي مينغ بسيطة، مخلصة يمتلئ قلبها بالأمل في تغير الحياة. وعندما كانت صغيرة كانت يتيمة الأبوين اشترتها أسرة چاو فكانت تعمل لديهم مقابل إطعامها . كان زوجها عربيدًا زوجت إليه تساى منينغ مبكرًا. قبض عليه ثانى يوم من زفافهما. التسول، الخداع، السرقة هذا ما اقترفه وعوقب عليه بالحبس لمدة ست سنوات، تكون لديها نوع من الحماسة نحو من أتوا للتنقيب عن البترول فكانت تحمل لهم على ظهرها المؤن التى يحتاجونها يوميًا، الحقيقة كان هدفهاالرئيسى هو أن ترى داخاى فقد أصبت داخاى موقفت لتطلب الطلاق مدافعة عن ذلك قائلة أن هذا حقى" ووقفت أمام الشرطة عندما أتت للقبض على داخاى قائلة لهم "خذونى بدلا منه" وفى إحدى اللحظات الحرجة قامت بقتل الزوج العربيد وبالرغم من أنها عرضت نفسها للحبس إلا أنها كانت تحتض بين ضلوعها حبها لدا خاى. إن حب تساى فينيغ وعزميتها ومماستها هى ما ركزت على إظهارهُ فى المسرحية.

وبنظرة عامة لم توجد فى المسرحية أى من المشاهد الحرجة التى تهز أو الصراعات وتصادم الحياة والموت. فقد تكونت المسرحية من عدة مشاهد للحياة اليومية والشخصيات العادية.

لقد عكست مسرحية "الحجر الأسود" العديد من المناظر الطبيعية الجميلة وعبرت عن أحوال حياة عمال البترول في الزمن المعاصر. وكشفت عن سعيهم الملح واحتياجاتهم وما تحملوه من ضغوط صنعتها الظروف التاريخية.

"أرض الجليد"

تتكون مسرحية "أرض الجليد؛ من اثنين وعشرين مشهداً. ابدعها الكاتب عام ١٩٨٩. تعد من المسرحيات ذات الحس التاريخى العالى فقد وصلت لمستوى عميق من تفكير الإنسان مما جعل الجماهير تشعر بمدى التأثير السيىء لليسار السياسى فى ذلك الوقت.

أبدع مؤلف المسرحية بوليسيتر فى تقديم طريق جديدة فى التفكير ومفاهيم جديدة للمسرح ووسائل وطرق جديدة جعلت المسرحية تفتح طريقًا جديدًا. للإبداع . فقد قال إن مسرحيته مسرحية فلسفية ولقبها بـ "المسرحية القتالية" وقد أكد بوليسيتر أن المسرحية تتملىء بهذه القوة فقد استخدم الوسائل الفنية ليرسم لوحة للعالم وانخراط الحياة المشتركة حتى يجعل الجماهير تتفهم بيئتهم الاجتماعية حتى يصل بهم لفهم مشاعرهم وأفكارهم".

فى المشهد الأول من مسرحية "أرض الجليد" يجرى خوانغ دى نيو على الجليد، يتكلم بصوت ضعيف قائلاً: "إننى أرى كل شىء فلتقف أمامى بدون ملابس، فأمعاؤك وعظامك وشرايينك..." فقد انعكس بياض الأرض الجليدية على مصير خوانج ذى نيو فى المسرحية.

يعبر المشهد الأول عن الماضى الذى يبلغ ثلاثين عامًا. كان البطل خوانغ ذى نيو بسيطًا، حنونًا، فقد كان عاملاً يتميز بشخصية وسمات رائعة . التحق خوانج ذي نيو بالجيش فكان يصنع الطعام فى الجيش ويطعم الخنازير وكان يعلم الآخرين كيفية إطعام الخنازير. ويعد تخرجه طلب بنفسه أن يذهب إلى حقول البترول. ومن أقواله "إننى مثل الحجر القرميد تريد أن تنقلنى إلى أى مكان حيثما تنقلنى أنتقل، إذا وضعت أعلى المبنى لا أغتر إذا وضعت فى الحمام لا أبتئس" لقد عمل فى أعمال عدة قال عنه مدير حقل البترول واصفًا إياه: إن خوانج ذى نيو عمل فلاحًا والتحق بالحبس وعند تعيينه فى وظيفة طلب أن يذهب إلى مكان مرموق "كجبال الألب" ليساهم فى البناء فرسم لنفسه خطا فى العمل وخطا فى الحب إنه كشعاع النور النادر الوجود. فقد عمل فى البناء وفى تربية الخنازير وإطعام الخيول وإصلاح السيارات وتصليح الأحذية فكان شخصًا يعمل ما يعمله عدة أشخاص فكان مثلاً يحتذى به حتى إن العمال كانوا يهتفون قائلين: "لدينا خوانغ دى نيو واحد فقط" فى المشهد الثانى عبرت المسرحية عن ما حدث فى الـ ٢٨ عامًا الأخيرة من المشهد الأول. ففى البداية أعلن عن إرسال خوانغ ذى نيو إلى فصل لتعليم التقنية الجديدة. ولكن لأنه كان يعتبر نموذجًا رفض چيانغ جوا أن يتركه يذهب. كان جيانغ حوا بالنسبة إلى خوانغ ذى نيو أحد الرجال العظام بل أكثرهم عظمة فى قلبه. لذلك فقد هذه الفرصة فى التعلم. وعمل فى ورشة لإصلاح السيارات. وبعد ذلك وبتغير الزمن أغلقت الورشة.

إن التاريخ لا يرحم، فطالما أفنى أرواح وأجساد، إن خوانغ ذي نيو الذى كان فى الماضى يطيع كلام قائده وعمل فى العديد من الأعمال القاسية، لم يكن لديه ثقافة ولا يعرف التكنولوجيا حتى يستطيع أن يسايرأو يلاحق العصر.

كما أخطأ فى اختيار الفتاة التى تحبه عند زواجه فتزوج فتاة لا تحبه وكانت النتيجة زوجة لا تحب زوجها تشاركه الفراس ولا تشاركه الأحلام بل تفكر فى رجال غيره والأولاد لم يكونوا فقط غرباء عنه بل تركوه وغادروا المنزل.

شعر خوانغ ذى نيو بالتذمر ولكن ليس من نفسه بل بسبب ما ظهر أمام عينيه من أمور موضوعية مع تغير الزمن والتاريخ، فكان يفتقر إلى التفكير العميق فى ذاته فكان يشعر بأن المجتمع لم يكن عادلاً معه.

فى نهاية المسرحية يتسلق خوانغ ذى نيو منطقة جليدية يريد وأن يعود إلى منزله، ثم يتوقف ويحاول جاهداً أن يتعرف على الطريق ولكن لم يكن لديه القدرة على التقدم. يفكر خوانغ ذى نيو جاهداً فى أن يغير الظروف الحالية ولكن لا يمكن أن تتغير لأنه يفتقد القدرة على التفكير فى ذاته ولذلك لا يستطيع أن يغير مصيره بل يستطيع فقط أن يتمنى أن تتاح له فرصة جديدة، لم يعد خوانغ ذى نيو يسير على الجليد بل مات منتحراً.

إن الأبطال الآخرين فى المسرحية من أول القائد چيانغ جوا، والمعلم تشيان جوانغ حتى الطبيب ليانغ فانغ ودا خاى جميعهم كان لديهم طموحاتهم وأفكارهم ومن أجل تحقيق تلك الطموحات والآمال بذلوا الكثير من الجهد ولكن اعترضتهم بعض العراقيل فدائماً ما تظهر هنا أوهناك بعض الصعوبات.

إن منظر الجليد الأبيض الرائع يجعل الإنسان لا يستطيع أن يغمض أجفانه بل تظل مفتوحة ليرى نفسه الآخرين. إن هذا المنظر والذى تنتهى به المسرحية ربما هو المغزى الذى قدمته لنا مسرحية "أرض الجليد".

مسرحية "البرية الكبرى"

ألفت "البرية الكبرى" عام ١٩٩١. تتكلم هذه المسرحية عن المشاعر فى الفصول الأربعة، عن الأرض البعيدة القاحلة فى شمال الصين. وحياة لاوليانغ توو فونيو بو هناك مما بين الماضى والحاضر.

إذا قورنت هذه المسرحية بمسرحية "أرض الجليد" فإن بها معانى شعرية عميقة.

إن المسرحية ليس بها محتوى اجتماعي معقد فأحداثها بسيطة فيمكن القول إن الكاتب وصف حياة اجتماعية حقيقية مما جعل نهايتها مؤثرة فى النفس. لقد جعل الكاتب الشخصيات فى هذه المنطقة البرية الطبيعية "تعرف نفسها" وكانت النتيجة أن للشخصيات عيونها الخاصة وروحها المستقلة بل كانت تعبر عن ما يدور بداخل قلبها وروحها.

قدمت المسرحية أيضًا تلميذ لاو ليانغ داماو وصديقته. عاد داه ماو من البرية إلى المدينة من أجل حبيبته، ولكنه وجد حبيبته قد ذهبت إلى الجنوب مع أحد السائقين فيذهب إلى أماكن كثيرة ليبحث عنها ولكن صديقته تصاب بالجنون بعد أن يتسلى بها الآخرون.

فتعود باحثة عن البرية التى افتقدتها ولكنها تجد أنها قد فقدت أيضًا دا ماو. تقول الفتاة المجنونة في المسرحية بعد أن عادت للبحث عن البرية: "جئت من أكثر المناطق صعوبة من المدينة، هل تعرف؟ لقد جئت إلى هنا لقد مررت قرابة قرنين، لقد مررت بأحد الأماكن، أكثر الأماكن ارتفاعًا ارتفاعه يحجب الشمس يجعلك

تشعر بالوحدة، بالبرودة..." كان لجنونها طعم، كانت تنتقد الحضارة الحديثة. إن تطور الحضارة الحديثة أثرى حياتنا وجعل حياة الناس أيسر وأكثر راحة ولكن ثراء المنتجات والتطور التقنى العالى صاحبته أيضًا بعض المظاهر غير السارة. إن كلام المرأة المجنونة يعبر عن هذا، لذلك فإن الشخصيات والحبكة البسيطة لهذه المسرحية كان لها أيضًا مضمون فلسفى من نوع ما.

فحديث لاولينانغ مع الكلب بالمسرحية يعكس هذا المفهوم الفلسفى والحكمة البسيطة فى هذه الحياة.

لا وليانغ ثو: خاى ذى، ما رأيك هل حياة الناس عجيبة أم لا، عندما كنت صغيرًا، كان يجرى أمام منزلنا نهر، النهر لم يكن عريضًا والأمواج لم تكن عاتية كنت دائمًا ما أفكر بالشاطىء وكان يسبنى جدى قائلاً: على ماذا تنظر، المناظر كلها متشابهة لم أكن أرد عليه. فدائمًا ما كنت أشعر بأن الشاطىء به شىء غريب عند ما كبرت قليلاً عبرت نحو الشاطىء فى الجهة المقابلة وكانت النتيجة عندما عدت... آه، إن الشاطىء هنا لا يختلف كثيرًا عن الشاطىء هناك. بعد ذلك جف النهر وكان الناس يأتون من الجهة الأخرى ويذهبون وكان عند جدى على حق عندما قال إنهما يتشابهان.

الكلب: إن المنطقة التى أعيش فيها من قبل كانت قطعة أرض بها حشائش جميلة. بعد ذلك جاء الناس واجتزوا الحشائش وقالوا إنهم سيزرعون الحبوب وفى النهاية لم يمر خريف حتى هبت رياح غطت الأرض بالرمال وعاد الناس يائسين لزراعة الحشائش ونحن الحيوانات لا نفهم فالبشر يرهقون انفسهم ويهدرون قدراتهم ويظلمون أنفسهم لماذا؟

لو أن كاتب المسرحية قد شبه بكين بإحدى ضفتى النهر والبلدة التى يعيش فيها بالضفه الأخرى فإن المفهوم قد يكون سطحيًا وغير كامل. فقد كشف حوار لاوليانغ مع الكلب نظرة الكاتب فى تحول العالم إلى أرض برية قاحلة. وعكس قلقه وحيرته. وكذلك مشاعرة وإيمانه وأمله فى أن يتوافق التقدم الحضارى مع قوى الطبيعة التى لا تدع اليوم يصبح ذكرى الغد حتى لو كانت ذكرى خيالية لا تجعل اليوم هو ما تبحث عنه غدًا "إن هذا ما ألهمتنا به مسرحية "البرية الكبرى".

مسرحية "الچيولوچى"

تعد مسرحية الچيولوچى إحدى المسرحيات التى أبدعها يانغ لى مين عام ١٩٩٦ تعد هذه المسرحية من المسرحيات ذات المدفوعات القانونية فقد جدد فيها المدح والأفكار الدعوية لقد مزج بين أفكاره وإرادة الوطن والقومية والحب والصداقة وغيرها من الأفكار والآراء القيمة التى يعيش بها الإنسان معبرًا عن الثراء فى الخيال وتعدد مظاهر الحياة الشعبية.

إن هذه الدعوة الجديدة هى انعكاس للتاريخ والحياة الواقعية فالأفكار في هذا الوقت هى تعبير عن الإرادة الوطنية فى الخمسينيات والستينيات كما أوضحت المسرحية قصص العديد من الأناس العاديين وصفاتهم وأفكارهم مما جعل هذا العمل يتحلى بمفهوم جديد.

اتخذت المسرحية منزل أحد المهندسين الچيولوچين والذى يقع أسفل مبنى الساعة بمحطة قطار بكين، وتصف كل من جامينغ ولوداشينغ وخوچينغ وتشو دان الذين تخرجو من كلية البترول فى بداية السيتينيات فى الفترة من عام ١٩٦١

وحتي ١٩٩٤ واصفًا القدرة التاريخية منذ الاشتراك فى معركة جمعية سونغ لياو وحتى التسعينيات.

ففى بداية الستينات قام الطلاب الچيولوچيون الذى تخرجوا مفعم تجاه المستقبل التخطيط للاشتراك فى تعدين حقول فقط منطقة دا تشينغ وهم فى أحد أركان الغرفة فى المبنى العالى.

وبعد مرور ثلاثين عامًا برياحهم وأمطارهم تغير حال الشخصيات فمنهم من أبيض شعره ومنهم من فقده رجله... ولكنهم لم ييأسوا ولم يغضبوا، لم يكن بالمسرحية رافعة ، ولا حجرات التعدين ، ولا أرض قاحلة والشخصيات الرئيسية بالمسرحية لم يكنوا عمال البترول ولكن عدة مهندسين چيولوجيين مرت عليهم عدة فترات تاريخية مختلفة، فقد أشادت المسرحية بروح التصفية من أجل الوطن التى حملوها ويربط مصائرهم وبمصير الوطن.

لقد حمل كل من جامينغ ولو ادا شينيغ وتشو دان وليواى الحماسة والتطلع للاشتراك في معركة وجودهم في تعدين حقول نفط نطقة دا تشينغ.

فقد جرت في عروقهم دماء شباب العصر الحارة وكذلك تأثير الأحداث التاريخية مما جعل كاتب المسرحية يبرز من خلالهم البطل جامينغ الذى عكس صورة "بكين النظيفة" و "الحب النظيف" والذى كسيه من خلال القراء والمشاهدين.

لقد جسد جامينغ صورة "بكين النظيفة" بعمق، هذه النظافة شكلت شخصية جامينغ وكانت هى إفتتاحية المسرحية ففى مشهد البداية يقدم الشاب المتخرج

من الجامعة جامينغ نفسه معبرًا عن أفكاره قائلاً إن الحياة فى بكين رائعة "إذا حللنا الأمر من زاوية نظافة بكين نجد أنها هى العالم الداخلى الحقيقى لشخصيات المسرحية من بين تلك الشخصيات الخمسة نجد أن جامينغ كان أقلهم ممن يمتلكون الدوافع المثالية ففراق حبيبته وتطلعه للساعة التى فى ميدان محطة القطار والجماهير جعلت لديه عديد من المشاعر التى تختلج فى قلبه، : "كم ساعة تدق، وأيها الناس من أين تأتون إلى أين تذهبون وما وجهتكم حقًا، كم من الناس غدروا من هنا وكم عادوا، كم تغربوا وكم عادوا لديارهم.." لقد عبر جامينغ عن مدى ثراء وتعقيد عالمة الداخلى، وكشف عن رغبته الملحة للعودة لبكين مدى حبه لها.

إن لغة الكاتب فى التعبير عن الآمال فى المسرحية لم تكن واحدة لذا يجب القول إنها تعد من المعارف العميقة للكاتب بالشخصيات لقد عبر الكاتب عن العديد من التناقضات وزاد معرفتنا بصعوبات شخصية جامينغ. فجامينغ الذى فقد الحب ووهنت صحته تزوج عام ١٩٧٧ من تيه ينغ التى تعمل فى مختبر حقل البترول وذلك بمساعدة كل من خوجينغ ولو ادا شينغ. وفى عام ١٩٩٤ أى بعد سبعة عشر عامًا عين جامينغ نائب المهندسين الجيولوجين. وأصبح من الخبراء الجيولويجين المشهورين. وحصل على إحدى جوائز البترول من المنظمات العالمية. وقُدم عنه برنامجًا في التليفزيون المركزى عن التعدين لقد حقق جامينغ النجاح وانتصر على الفشل السابق.

ربما تستطيع أن ترى ظلال خوانغ ذي نيو فى مسرحية "أرض الجليد" على جسد جامينغ ولكن ما يختلفون فيه أن جامينغ استطاع أن يحقق النجاح في الحب ويكسب احترام الناس بعد ٣٠ عامًا قال اليد لوشيون : الإنسان بأعماق

روحه لا يهدأ فمن يتجرأ أن يرى ما بداخله وكيف تستطيع أن تكتب عنه "لذا، إذا قارنا هذه المسرحية بالآخريات التى ألفهم الكاتب نجد أن مسرحية "الجيولوجى" لا تجعل الإنسان فى غاية الرضا فقط بل أيضًا ستكون راضيًا عن الكاتب فكل ما أراد أن يعبر عن هو من توقعات الكاتب.

الفصل الثالث

جواشى شينغ يسير وسط الأساطير والخرافات

مع أن الكتب كشف عن الواقع من خلال مسرحيات "رجل الطيور" و"رجل الأسماك" "رجل الشطرنج" و"طريق اللعنات" ولكن الجوهر الذى ظهر هو مشاعر الكاتب ومفاهيمه بمعنى أن العالم بلا قيمة وأن سعى الإنسان بدرجة كبيرة يصبح بلا معنى.

ولد الكاتب المسرحى جواشى شينغ فى بكين عام ١٩٥٢ وفى مطلع عام ١٩٦٩ وبعد تخرجه انضم للجيش ثم عاد إلى بلدته فى عام ١٩٧٣ ، عمل من قبل عامين ومحرر فنيًا فى صحيفة بكين المسائية وفى عام ١٩٨٩ ، بدأ في إبداع أعماله المسرحية، فألف رجل الطيور "و" رجل الأسماك و"طريق اللعنات" فظهر كواحد من المسرحيين المتميزين ذوي التأثير فى التسعينيات مثلت مسرحية "رجل الطيور" عام ١٩٩٣ بفتاتين من بكين ومثلت "رجل الشطرنج" عام ١٩٩٦ بفرقة المسرح التجريبى المركزية ومثلت "رجل الأسماك" عام ١٩٩٧ بواسطة فنانى بكين وسميت هذه المسرحيات الثلاثة "ثلاثية الرجل" ومثلت فرقة المسرح التجريبى مسرحية "طريق اللعنات" عام ١٩٩٨ والتى أخرجها المخرج مينغ جينغ خوى. طبعت مسرحية "رجل الطيور" بواسطة مطبعة جامعة نيوجين بإنجلترا.

تتميز أعمال جوا شى شينغ بالطابع التجريبى وأبرزت الكثير من الأساطير وامتلأت بالتحرر والغموض.

"ولدت في أسرة يعمل من بها فى البنك، كان لوالداى هواية واحدة إلا وهى لعب الشطرنج فكان جدى من المغرمين أو هواة لعب الشطرنج". وكان بجوار منزلى مسرحان أحدهما مسرح فن الطفل الصينى والآخر مسرح الفن لشعب بكين، كانت أمى دائمًا ما تصطحبنا لمشاهدة المسرح لقد أرست المسرحيات التى شاهدها جواشى سنيغ أساسًا متينًا عنده.

مسرحية "رجل الطيور"

ألفت عام ١٩٩٢ ، وقعت احداثها فى بكين مدينة الطيور. فمن يربى الطيور فى بكين كثيرون. قال جواشى شينغ: "تعد بكين من أكثر المدن التى يربى فيها الطيور "فمن هو رجل الطيور" تخبرنا القصة أن رجل الطيور هو شخص يرى الطيور. ولكن ليس من منطلق حبه للطيور بصفة كاملة ولكن من أجل الثراء، إنه شخص فى قلبه مرض فكان يعذب ويقتل الطيور.

إن سان يى "رجل الطيور" هو ممثل أوروبا متقاعد، كان مشهورًا جدًا عندما كان على المسرح وبعد ذلك إنكسرت شهرته. ولاحقه الفشل، بدأ سان يى في تربية الطيور. لم يكن قادرًا بشكل كامل على مواجهة المجتمع والتماشى معه بل كان دائمًا ما يتذكر الماضى ويعيش فى الذكريات. كان يشعر أنه فقد القدرة الذاتية لذلك قرر أن يعلم ويربى تلاميذ له.

إن بانغ ذى في مسرحية "رجل الطيور" هو مربي حيوانات بالأوبرا فى منتصف العمر، فى أفضل فترات الخدمة فى حياته ولكنه كان ينفق وقته وجهده فى تربية الطيور. هو ينتمى للفئة التى تربى الطيور من أجل الثراء إنه يعانى من مرض "المحاكاة" فقد اعتاد أن يقلد من يعجب به، وكان يتمنى أن يصبح ممثلاً

مشهورًا. ليحقق ذاته وليحصل على اعتراف الآخرين به. إن تربيه الطيور بالنسبة له كانت نوعًا من البنج تجعله مختلفًا عن الآخرين، فتربية الطيور فى مدينة الطيور جعلت آمال بانغ ذى ليس لها حدود.

الدكتور تشين هو عالم فى أنواع الطيور يدرس تاريخ الطيور وظروف حياتهم، إنه ليس "رجل الطيور" ولكن وجد العلاقة بين تربية الطيور والحفاظ عليها حتى مدينة الطيور من أجل حمايتها كثروة وطنية. بالرغم من دراسته للطيور وكونه خبيرًا لكن لم يكن يهتم بموت وحياة الطيور من يوضح فكره المتطرف ويعكس مذهب النفعية والبراجماتية.

بتحليل ما سبق نرى أن الكاتب أراد أن يبرز عالم الطيور وعالم البشر ويدعو للتأمل والتفكر فى مصير الطيور وعالم الطيور فى عالم البشر.

بالرغم من تعدد واختلاف الأفكار لشخصيات المسرحية ولكن يمكن أن نقول بصفة عامة إن هذه المسرحية فريدة من نوعها.

مسرحية "رجل الأسماك".

ألفت مسرحية رجل الأسماك" عام ١٩٨٩، كشف مضمون المسرحية عن سعى الإنسان فى هذا العالم الذى لا معنى له ولا قيمة له.

تجسد هذا المعنى في المسرحية ممن خلال ضعف الإنسان أمام الطبيعة حيث يجب أن يتآلف الإنسان مع الطبيعة ولا يجب أن يتصادما، وانطلاقًا من هذا المستوى يجب أن نقول إن المسرحية أظهرت بوضوح سوء الوعى الأمنى، لقد اتخذت المسرحية من العجوز "ببى تهو" و"وان سى لينغ" و"يوى شين" هذه

الشخصيات الثلاث لتعبر عن سعى وطموح الإنسان فى هذا العالم واوضحت أنه برغم اشتراكهم فى الطريق إلا أنهم اختلفوا فى وعيهم وإدراكهم للحياة.

ظهر يوى شين بالمسرحية ليحقق ذاته ولكى يفوز بمسكة "داتشنغ"، انتظر ثلاثين عامًا ومن أجل ذلك بذل الغالى والرخيص، فقد مات ابنه غرقًا، وتركته زوجته ولكن فى النهاية اصطاد السمكة الكبرى "داتشينغ" مما جعل الناس يتنفسون الصعداء ويبكون بدون دموع. إن السمكة الكبرى "داتشينغ" هى فى الحقيقة العجوز يى تو، فما هى الأفكار التى يعبر عنها. إن سعيه أصبح ضربًا من الخيال فالنقطة التى ينطلق منها يعود إليها، فأين هذا السعى؟

إن يى تو العجوز كان يتكلم فى المسرحية بدلاً من السمكة فهو حامى مصالح الأسماك يفكر من أجلهم ويعارض بشدة صيد الأسماك ومن أجل الحفاظ على السمكة الكبرى فقد ضحى بحياته وصنع الكثير. إن مصير العجوز يى تو يجعلنا نفكر فى الكارثة التى ستحل بالمجتمع وتفكر بالتقدم العلمى وما يجلبه لنا من منفعة وقد يجلب فى الوقت نفسه المصائب. إن موت العجوز يى تو يوضح سطوة القوى الكبرى وقد وجه الكاتب من خلال لك النقد للنظره القاحدة من الإنسان للواقع من حوله.

ابن يى شين الثالث هو شاب يعتمد على نفسه، مخلص وصادق. حر بحياته بمرحلة لم يكن يرتدى فيها حذاءً مناسبًا. إنه يكره "ما تفعله، وما يفعله الآخرون" فهو يكره أن يظل الإنسان يفعل شيئًا واحدًا طوال حياته. لقد شعر أنه لم يعد يستطيع أو يقوى على صيد السمك فبدأ يربى الأسماك. إن حبه لهم بلا حدود فهو يدعو لأن يعيش الإنسان من أجل ما يحبه فكان يستمع إلى قول والده "افعل

ما تود أن تفعله" إسعى لسد احتياجاتك الشخصية، إحترم ذاتك، اهتم بالواقع، اهتم بالواقع الفعلى وأعمل على راحة قلبك.

لقد جعل الكاتب من العجوز يى توو ين شين والابن الثالث سان اير وغيرهم من الشخصيات يحملون المعانى الثرية العميقة فمسابقة صيد الأسماك تشبه السياق فى الحياة، وكما تحترم المبادىء في السباق فلابد أن يحترم الناس فى الحياة الواقعية مبادىء اللعبة، ليس فقط فى الصين بل فى العالم أجمع، كما قال العجوز يى تو فى المسرحية "فى الحقيقة ليس الإنسان هو الذى يصطاد الأسماك، بل إن الأسماك تصطادك أيضًا فإذا كانت سمكة صغيرة فإنك تصطادها وإذا كانت سمكة كبيرة فهى تصطادك، إنه خليط أنت من طرف وهى من طرف أنت على الشاطىء وهى فى الماء ويبدأ السباق" إن السمك فى المسرحية هو رمز ويرمز به للآخرين ويمكن أن يكون أنت أو يكون الطبيعة وربما يجسد الاستهانة وعدم المبالاة بين الناس بعضهم البعض أو التناقضات بينك وبين غيرك أو الاختلاف فى العقلية بين الإنسان والطبيعة. إن حب الناس لصيد السمك يعكس اجتهاد البشر فى الحياة وآمالهم وطبيعتهم وسعيهم ويعكس أيضًا أنهم لم يصلوا بعد للمفهوم الحقيقى للحياة. إذًا ما هو المغزى الحقيقى الذى يريد الكاتب أن يشير إليه، إنه يعنى أن حياة الإنسان كسحابة دخان تمر أمام العين لا يجب أن تؤخذ على محمل الجد.

مسرحية "رجل الشطرنج"

ألفت عام ١٩٩٤، جاءت شخصيات المسرحية من أنماط من لحم ودم موجودة بالحياة... إن شيه شياو ران معلم الشطرنج يمتلئ بالحكمة والحيوية، إنه يصنع

المرح. لعب الشطرنج بالنسبة إليه هو قدره ومصيره ولأن هذا النوع من الناس لا يوجد بكثرة فى وقتنا هذا، فهو يجعلك تحب اللعب وتأمل الفوز. إنه عند ما يرى الناس فإنه يرى ما بداخلهم. فى الثمانينيات فإن أفراد أسرته جعلوه يقيم فى المنزل ولا يخرج حتى يعتنوا به ومن أجل صحته منعوه من لعب الشطرنج، ذهبت لأراه، رمقنى بنظرة تعنى أن لعب الشطرنج لم يعد يصلح فالنتكلم. كان حديثه حزينًا، استطعت أن أشعر بذلك. لم يمر وقت طويل حتى مات لا أستطيع أن أنسى كم من الأصدقاء يمكن أن أقابلهم عندما أذهب لزيارة المكان الذى كان يعيش فيه.

لو قلنا إن المسرح هو الدينا الصغيرة، فإن الدنيا هى المسرح الكبير من شخصيات المسرحية أيضًا خايون تشين الذى قضى حياته منغمسًا فى لعب الشطرنج، يهتم فقط بالعالم الأبيض والأسود. لا يسأل فيمن حوله من ناس أو أحداث. افاق بعد ٥٠ عامًا فجأة كيف هذا؟ هذا يعنى أنه قضى خمسين عامًا ممن حياته فى تشاؤم. إن تشاؤمه كان له معنى، فعندما ترك خايون تشين لعب الشطرنج فإنه هناك تناقضى أو انفصام قد حث بين ذاته الداخلية وذاته الخارجية. إن ما يحمله خايون تشين حتى داخله من آمال قد شكلت واضحًا مع الواقع الخارجى. فالطبيب يستطيع أن يرى حرص الآخرين ولكن لا يستطيع أن يعالج نفسه، إنه عاشق للشطرنج ولكن لا يستطيع أن يجعل هذا اللعبة جزءًا من نفسه. إن العالم فارغ فالرمز الكبير "لا" المكتوب على وجه المروحة التى فى يدك. فهو يحرك المروحة وتتناثر ببطء ولكن الفراغ ما يزال فراغًا هذا ما يود الكاتب أن أن يوصله لنا.

فى رأيى إن إبداعات جوا شى شينغ المسرحية ونقده للواقع والناس وقيمة الأشياء كان لها قوة كبيرة لأن الأسلوب الذيانتهجه واستخدامه للسمك والطيور والشطرنج لعرض حقاق العالم الذى نعيشه، من خلال هذا قدمت لنا مسرحياته زاوية جديدة يمكن من خلالها أن نرى الأشياء. فيمكن القول بأن جوا شى شينغ ومسرحياته كانت تحديًا كبيرًا للمسرحيات الضعيفة ذات الموضوعات الضعيفة فى التسعينيات، فقد أظهرت جرأة في الإبداع وجرأة فى التناول. ولكن من ناحية أخرى فإن إبداعات جوا شى شينغ المسرحية كانت فريدة من نوعها ويمكن القول بأن موضوعاتها بسيطة شكلت مرحلة كان لابد من تجاوزها وأبرزت ضعف موضوعات المسرحيات الأخرى فى ذلك الوقت.

الباب الرابع

الحق والباطل فى إبداع مسرحيات الإيقاع الرئيسى

الفصل الأول

الأصل والنتيجة فى مناقشات "الروح الإنسانية"

إن تجديد البناء الثقافى على مر العصور المتغيرة للتاريخ كان مدرجًا فى جدول أعمال المثقفين المعاصرين.

إن إتجاه التغريب المناهض للمذهب التقليدى فى الثمانينيات، ومثالية المثقفين وحركة التنوير وعلم الوجود وحرارة علم الجمال جعل من مفهوم الانقاذ هو الموضوع الرئيسى لدى النخبة من المثقفين.

بدأت فى التسعينيات حركة التغير الشامل فى المجتمع والاقتصاد والثقافة والسياسة وإنقاذ الآخر أصبح هو إنقاذ الذات وتنوير الآخر هو محو لظلام الروح.

عند مناقشتنا للموضوعات المسرحية ومشكلة الإبداع فى التسعينيات لا يمكن أن تتجاهل البيئة الثقافية فى ذلك الوقت. لا يمكن أن لانعود لمناقشة نظرية الإنسانية ذات التأثير الكبير التى نشأت فى التسعينيات.

يعد عام ١٩٩٣ أولى خطوات الانفتاح والإصلاح فى الصين بل كان عام التطور السريع وفى ذات الوقت ازدادت درجة التسويق والعلمانية للمجتمع الصينى وازدهرت صنعة الثقافة والأسواق الثقافية وسرعة تثقيف الجماهير وصاحب هذا العام التعمق فى اقتصاد السوق والذى أدى إلى اتساع المناخ السياسى صاحب هذا أن أصبح تجديد البناء الثقافى فى جدول أعمال المثقفين المعاصرين.

نشرت فى مجلة "أدب شنغهاى" فى عددها السادس عام ١٩٩٣ حوار وانغ شياو سين مع آخرين حول "مأزق الأدب والإنسانية" والتى وجهت نقداً معاً لما ظهر فى الابداعات الأدبية من اتجاه تنوير الجمهور. وفى النصف الأول من عام ١٩٩٤ نشرت أيضًا مجلة "القراءة" سلسلة من المقالات النقدية حول "الحيرة الإنسانية" والتى وجهت نقدًا وتحليلاً المبادىء الاجتماعية والظواهر السيئة التى ظهرت فى عدد من مجالات العلم والأدب. اشتركت بعد ذلك "جريدة النور" ومجلة الأدب والفن النظرية النقد و"جريدة الأدب والفن" و"جريدة الإصلاح الصينى" إلخ جميعهم اشتركوا فى مناقشة تلك الموضوع مما أثار إنتباه واهتمام الناس.

أوضح وانغ شياو مينغ وآخرون عند مناقشة الروح الإنسانية قائلاً إن المأزق الذى فيه الأدب واضح للغاية وقد أوضحت المجلات الأدبية ذلك بأن هناك انحدار فى مستوى الأعمال الأدبية مما قلل من اهتمام الناس بها. إن هذه الأزمة هى مقياس ليست فقط مقياس لتردى مستوى الثقافة الجماهيرية أيضًا بل هى مؤشر لتدهور نوعية الروح الإنسانية لأجيال عدة. لقد كشفت أزمة الأدب عن أزمة الإنسانية للإنسان الصينى المعاصر. إن فتور المجتمع تجاه الأدب إنما يوضح فقط أن الرغبة فى تطوير الحياة الروحية.

فيما يتعلق بـ "الإنسانية" هي يمكن إعادة إعمارها، وكيف يمكن ذلك؟ إن فاى تشونغ تچونغ يعتقد أن أحوال المثقفين اليوم سواء كانت أحوالهم الحياتية أو الفكرية ليست أفضل من المثقفين التقليديين الصينيين فنحن أضعف من أى وقت مضى لذلك نشعر بالأزمة. إن إعادة إعمار الروح الإنسانية هى طريق الخلاص للمثقفين هو الطريق لإعادة الحياة مرة أخرى.

يعتقد وان جان أن الحديث حول بناء الروح الإنسانية اليوم لا يمكن أن يكون مبدأً عاما ولا ديانه يعتنقها الناس ولافلسفة للمجتمع ولكن يمكن فقط أن تكون عالم حوار المثقفين.

أثناء مناقشة قضية "الروح الإنسانية" كانت هناك قضية هامة وهى إلى أى درجة يمكن معالجة الثقافة التقليدية. لى چين چى يعتقد أن العالم دخل عصر ثقافة العولمة والتى فتحت طريق الخالص. فتحديث الثقافة الصينية يجب أن يتخذ الثقافة التقليدية كأساس له وتكون العولمة هدفًا له. وإذا نظرنا لأبعد من ذلك نجد أن خصوصية الثقافة (القومية، المحلية) لابد وأن تقود إلى تعميم الثقافة. وهذا ما يسمى بـ "التحديث" إذا استطعنا الاعتماد على الثقافة التقليدية ودمجها بالعلم المعاصر فقد يجعل هذا ملايين الشعب الصينى تجد ذاتيتها على اساس المبادىء المثالية.

إن مناقشة "الروح الإنسانية" تعبر عن الاتجاه الثقافى القيم للمثقفين الصينيين والموضوعات الفكرية السياسية فى التسعينات فكيف نجعل الأدب والفن يتطور تطورًا صحيًا. ويلعبا دورًا ممتازًا فى تشكيل الأفكار. وفى الوقت نفسه وصلت المناقشات حول "الروح الإنسانية" إلى مكانه هامة فى صنع نوع جديد وجميل من الثقافة الجماهيرية والذى سيساهم فى تصحيح معارف الناس بالثقافة المعاصرة. ويتقدم بشكل صحى نحو الثقافة الجماهيرية ويلعب دورًا رائدًا فى تحديد الحكومة لحظة الأدب الفن وما يتعلق بهما.

الفصل الثانى

إنجازات الإبداعات مسرحيات الإيقاع الرئيسى

منذ عشر سنوات لاقى مشروع "واحد خمسة" و"الجائزة الثقافية" للأعمال المختارة اهتمامًا كبيرًا في الميادين الثقافية فى عموم البلاد. ومن خلال اجتهاد وثبات العاملين بالأدب والفن تم إبداع مجموعة من الأعمال الأدبية والفنية الممتازه.

إن وضع مشكلة الإيقاع الرئيسى كخلفية لاقتصاد السوق ووضعها ضمن المناقشات الكبرى حول موضوع "الروح الإنسانية" ودراسة ظروف اتجاه العلمانية للمثقفين فى التسعينيات قد ساعدنا كثيرًا فى معرفة الحقيقة وتحقيق نجاحات كثيره فى الإبداع المسرحى وقد ساعد أيضًا فى الوقت نفسه كيف نالت هذه الإبداعات المسرحية.

إن الابداعات المسرحية التى تتخذ الإيقاع الرئيسى موضوعًا لها فى الحقيقة تعد إمدادًا لقضية تاريخ الثقافة فى مسرح الثمانينيات. من خلال اختراق أو تحليل لمناقشات موضوع "الروح الإنسانية" يمكن أنه نرى أن فى "مرحلة التحول" تطور اقتصاد السوق لعب دورًا فى إفساد أو إهلاك الروح الإنسانية بشكل تام فى الوقت نفسه الذى كان فيه تطور اقتصاد السوق يقتل المفاهيم التقليدية. إن الدعوة لإبداع مسرحيات الإيقاع الرئيسى كان هدفها محاربة النواحى السلبية التى نشأت فى الثقافة الجماهيرية. ولكن مسألة الإيقاع الرئيسى فى الابداعات الفنية نالت اهتمامًا بالغًا من الحكومة والمثقفين يومًا بعد يوم.

أشار رئيس الحزب الشيوعى الصينى جيانغ ذى مينغ: أن معنى الإيقاع الرئيسى هو روح الحزب الشيوعى الصينى التى توحد الشعب وتعطى المواطنين الاستقرار وتجعل البلد مستقرة فى مواجهة التيارات الأخرى وتجعل فصائل الشعب أكثر اتحاداً وأرواحهم أكثر صحية. قال أيضاً: "لو أردنا أن نبنى الدولة ذات الخصائص الاشتراكية فلابد أن تتخذ مسرحيات "الإيقاع الرئيسى" مكانة رئيسية من أجل تعزيز ثقافة الشعب.

إن وزارة الإعلام كل عام تعلن عن جائزة "المشروعات الخمسة" ابتداء من عام ١٩٩١ جائزة سنوية، تختار من جميع المحافظات والمقاطعات ذاتية الحكم أو المدن أحسن برنامج فى التليفزيون أو المسرحية أو المسرحية الإذاعية أو الأغنية أو الكتاب العلمى من هذا المجالات الخمسة لتفوز بجائزة، ويسمى هذا المشروعات الخمسة لتطبيق إرشادات الرئيس ألا وهى تقوية الإنسان بالنظريات العلمية وإشادهم بالآراء الصحية. وتثقيفهم بالروح النبيلة وتشجيعهم بالأعمال الرائعة ولذلك ازدادت المنتجات ذات الروح العالية وزادت جودتها ولعبت دوراً إيجابياً فى المجتمع وأظهرت خطة الدولة من أجل بناء الثقافة الروحية فى المجتمع من أجل تنشيط الحياة الثقافية بين الشعب.

لقد نال هذا الاهتمام البالغ فى المجالات الثقافية وبعد الجهد وتعب المثقفين تم إبداع الأعمال الفنية الرائعة على نطاق واسع وفى مجال الإبداعات المسرحية. ظهرت مسرحيات مثل : "الجسر الكبير" "قصص ماو تشى دونغ" "الموجة الضئيلة فى المياه الراكدة"، "المشاهد الشاعرية"، "التغيرات الثمانية عشرة للبنات"، "ذكريات چيارشين"، "أوكيه بورصة"، "البوذ الدلالى فى الجيل الثالث عشر"، "الجيل الأخضر"، "فى موسم الصيف تلك السنة" "وزير العدل"، "اختلاط مياه

النهر الأصفر بالبحر"، "دائمًا هناك أناس طيبون" "رئيس الحزب الشيوعى مينغ تشى" "العبور فى مركب واحد"، "شيو خوانغ جانغ"...إلى آخر هذه الأعمال التى نالت جوائز.

من بين هذه المسرحيات مسرحية الموجة الضئيلة من المياه الراكدة" و"لحظة الموت والحياة" و"الچيولوچى" إلخ أصبحت هذه الأعمال من الأعمال المثالية من الإبداعات المسرحية في التسعينيات لأنها نجحت فى دمج الفكر مع الفن.

إن مسرحية "الجسر الكبير يجى قصة رئيس فريق العمال مع رفاقه وحلمهم وحلم أهل مدينة شنغهاى وحلم أجيال من أهل شنغهاى وكيف تحقق هذا الحلم وقصتهم المؤشرة فى ساحة العمل أثناء بناء الكوبرى ليلاً ونهارًا.

إن مسرحية "معرفه مضى الحياة من جديد" تحكى قصة أسرة مكونة من أجيال ثلاثة من الجنود، عام ١٩٩٨ فى الصيف. وما حدث فى هذه الأسرة ومنها الخلافات والتغيرات الفكرية للواء (أحد الجنود الثلاثة) إبان الفيضانات، وقد ابتلى من خلال تعرضه للتناقضات الكفرية المتعددة. وقد نجح فى هذا الابتلاء ونال أو حرص على أن يكون ناجحًا فى مواجهة الفيضانات واستحقت هذه الأسرة أن تعرف معنى الحياة، مما عكس بعمق الموجات الفكرية فى قلوب الناس فى ظل تغيرات المجتمع المعاصر.

مسرحية "رئيس الحزب الشيوعى مينغ تشى" تحكى أن الرئيس جاو مينغ تشى فى مدينة جينغ چو كان يقوم بزيارة سرية فى بعض الأماكن فى بداية توليه منصب رئيس الحزب. لكى يعرف مينغ تشى ما يدور فى قلوب الشعب أو أمنيات المواطنين قام بزيارة تفقدية للأماكن الخطيرة التى تعرضت للسيول وليعرف

أخبار الفيضانات وأخبار المواطنين ولكن مع الءسف الشديد وقع واستشهد أثناء إحدى موجات الفيضانات، مع أنه تولى هذا المنصب منذ سبعة شهور فقط لكن هناك عشرات الآلاف من المواطنين كانوا يبكون تحت المطر لو داعه.

إن مسرحية "شيو خونغ جانغ "تحكى قصة الشاب شيو خونغ جانغ الذى كان جنديًا فى جيش التحرير، وكان أربعة من قطاع الطرق أمسكو بالفتاة أو ينيغ ويريد وقد أن يأخذوا ما عندها من نقود علانية أمام الناس، حتى دفعوها خارج الأتوبيس، وفى هذه اللحظة الهامة والخطيرة قدم شيو خونغ بانغ نفسه وقام بالعراك مع قطاع الطرق الأربعة ولكن القلة لا تغلب الكثرة وتعرض لأربع عشرة طعنة حتى خرجت أمعاؤه من جسده ٥٠سم، وقد أمسك بطنه وهو يجرى وراء قطاع الطرق حتى أغمى عليه على جانب الطريق. قام نائب رئيس مصلحة الضرائب واسمه شان بن فانغ بإحضاره إلى المستشفى، وقام مدير المركز بتشكيل فريق لإنقاذه ونائب رئيس المستشفى تشيا مين نيان قام بإجراء عملية جراحية له مع أنه كان رجلاً كبير السن وصحته ليست جيدة حتى إنه أغمى عليه أثناء اجراء العملية ولكن واصل العملية وقام بإنقاذ شيو خونغ جانغ. وانتشر خبر شيو فى الجيس وقلق زملاءه فى الجيس عليه وقام رئيس الجيس بالتبرع له عندما احتاج للدم، وزقبل الجماهير للتبرع له بالدم. وفى النهاية شفى شيوخونغ جانغ وعرف الناس قيمة الحياة وأنها غالية، حتى إنهم كانوا يتغنون: يار فيق يا رفيق إنك مثل الأشقاء... وحكوا سيرات جديدة.

إن مسرحيات "الإيقاع الرئيسى" بالإضافة إلى أنها تعبر عن السعى نحو الآمال وقيمة الحياة وتتغنى بالمعانى الجميلة الخيرة فى الحياة. وتعكس ظروف حياة الشعب وتحسن مستوى المعيشة، فإنها تعد كمرجع يسجل ما طرأ من تغير فى قلوب الناس من جراء اقتصاد السوق.

ففى مسرحية "الباشا بكين" كان الوزير وا اير جوى بيته يقع فى المكان الذهبى، ورث هذا العقار عن أجداده، بعض التجار الذين يطورون أنفسهم فى بكين كانوا يريدون الحصول على حق استخدام هذا العقار ولكن كان دا اير جوى مصمما على ألا يبيعه. وتحكي المسرحية الصعوبات التى يلاقيها حيث إن ابنه قد اقترض من البنك لضمان العقار لأنه كان يقامر، وفشل فى القمار وكان عليه مبلغًا كبيرًا وجاء للذين فازوا حتى يأخذوا هذا العقار، وكان منهم تاجر من جوانغ دونغ اسمه ووري خوا، وفتاة تدعى توياشان من شنغهاى وكانوا ممن كسبوا الابن فى القمار فأخذ أحدهما يمثل أنه عامل والفتاة تمثل أنها خادمة فى فندق ليتقربوا من صاحب المنزل ويشتروا العقار، وكل منهما أتى بمال ليشترى العقار فيكف يتعرف صاحب المنزل، المسرحية لم تجب عن هذا السؤال.

إن مسرحية "البيت القديم" تشبه مسرحية "الباشا بكين" فدا اير جوى في مسرحية "الباشا بكين" يشبه الممثله لى تشيولان فى مسرحية "البيت القديم" فالمشاكل التى قابلتها لى تشيولان هى نفسى المشاكل التى قابلها دا اير حوى. والاختلاف فقط كان فى أن ليوتشيولان قابلت صاحب البيت القديم وكانت قد اغتصبها صاحب البيت ولكن الآن أصبح وطنيًا وعنصر الساعد فى إدخال الاستثمار الأجنبى للبلد، فأنت تحت وطئة الظروف الصعبة والأحوال القاسيه.

إن دعوة الإبداعات المسرحية للإيقاع الرئيسى تتناسب مع متطلبات التقدم التاريخى الإنسانى وأيضًا تتناسب مع الاحتياجات الموضوعية فى الصين ولم تكن الإبداعات المسرحية الخاصة بالإيقاع الرئيسى تثرى الحياة الروحية للشعب فقط، بل وأيضًا ترفع من جودة الثقافة الفكرية للشعب.

ولكن من خلال الإبداعات المسرحية للإيقاع الرئيسى نجد انها تنقصها الخبره الحياتية العميقة لدى الكتاب وتنقصها أيضًا الخبرة فى إظهار النواحى الفنية من جعل الأعمال ضعيفة أو عادية أو غير مؤثرة.

الفصل الثالث

نهاية غير متوقعة

إن المفهوم الخاطئ لمسرحيات الإيقاع الرئيسى والعجلة فى الحصول على الجوائز كشف لهم عدم ثبات نفسية العاملين بالمسرح والعجلة في الحصول على مقابل آخر أو الضعف الروحى لدى الموظفين والمسرحيين وإفتخارهم الزائد بإبداعاتهم المسرحية حتى أفسدوا السمعة الطبيعية للإبداعات المسرحية للإيقاع الرئيسى مما أدى إلى نتائج سلبية على تطور فن المسرح. إنها سرطان من الضرورى القضاء عليه.

إن اقتصاد السوق فى الوقت الذي أفسد نظام المفاهيم التقليدية لعب دورًا فى إهلاك الروح الإنسانية بشكل تام ولكى نردع ونقضى على هذا الكارثة، نالت اهتمام الحكومة موضوعات الإيقاع الرئيسى في الإبداعات المسرحية، من أجل خلق المفاهيم الفكرية الرئيسية فى المجتمع، مع دعوات الحزب والحكومة لمسرحية الايقاع الرئيسى أدى إلى أن شهد هذا النوع من المسرحيات تطورًا كبيرًا وسريعًا وظهرت من خلالها مجموعة من المسرحيات الرائعة التى يحبها الجماهير ويحبون رؤيتها وسماعها وحققت للمصنع الاشتراكى فنًا مزدهرًا. وبقدر ما كان سد احتياجات الجماهير المتزايد للثقافة، ولكن النتيجة غير المتوقعة نشأت من خلالها ألا وهى المفاهيم المفرطة التى تهدف إلى الحصول على مقابل والحصول على جوائز.

هذه المفاهيم ضيقه قصيرة النظر . فقد كان بعض العاملين في مجال المسرح يهتمون فقط بالموضوعات الكبرى التى تظهر روح العصر واتجاهات التاريخ بشكل

عميق ودائمصا هم يهتمون أيضًا بالشخصيات التقدمية البارزة الإيجابية وأيضًا يفهمون فقط أن تقدم الاتجاهات الفكرية هى عنصرًا رئيسيًا. ولم يعرفوا أن الحياة الاجتماعية متنوعة، ولم يحسوا بتعقيدات النفس البشرية مع المجتمع. ومن اللازم أن يعرفوا أيضًا أن هناك خبرات خاصة تجاه الحياة يجب أن تكون لديهم أى قدرة على التفكير والقدر على الإبداع الفنى، إنهم قد تجاهلوا هذه الجوانب وتجاهلوا جانب التحليل الفكرى بشكل دقيق.

ومن أجل هذا فإن جاو چيان قد أبدى رأيه حيال هذا قائلاً: لكي ننظر إلى مجال المسرح فى البلاد فلا يوجد هناك التمثيل المسرحى إلا من أجل الحصول على الجوائز الكبرى، إن هذا هو الواقع.

وقد شرح وانغ شياو بوا فى مؤلفه "الأغلبية صامتة" وقال فوكه فى موضوع "التعبير والحق" يعتقد الحق شىء جيد، لذلك فهناك أناس كثيرون يفرغون ما فى قلوبهم وعقولهم فى دائرة الكلام. وإذا دخلت هذه الدائرة، وتريد أن تقول هذا الكلام ولكن تشعر أن من يسمعك ليس على المستوي المطلوب فتترك الكلام. فى رأى أن هناك الكثير من المسرحيين قد شكلوا صمت أغلبية جماهير المسرح حول حوار ألحق، لذا تكونت فى التسعينيات الابداعات المسرحية ذات موضوع "الإيقاع الرئيسى" والتى تكلمت عن حالة فقدان القدرة على كلام بين القادة والمتخصصين وفى دائرة المسرح.

لذا يمكن أن نفهم لماذا بالرغم من ظهور عدد غير قليل من الأعمال التى تعكس الواقع، ولكن مازلنا "عميانًا" فبالرغم من كثرة الأعمال التى تهتم بالواقع ولكن الأعمال التى تسمو بروح وقلب الناس وبها عمق إلى درجة ما في الحقيقة

قليل. قصص المسرحيات التى تتعلق بالحياة الواقعية كثيرة ولكن لم تجرأ أن تتجه نحو مشاكل وتناقضات هذه الحياة الواقعية ولم تجرؤ أن تكون صيحة العصر.

إن الحقائق الواقعية تخبرنا بأن "ازدهار" المسرحية كان هو راعى موضوعات الإبداع المسرحى حول "الإيقاع الرئيسى". لو قلنا موضوعات الإبداع المسرحى كانت ببساطة موضوعات واقعية أو قلنا إنها كانت مشكلة المستوى والقدرة، فأيضًا يمكن أن نقول إن هذا هو كلام عن الزمل فى إبداع مسرحى أفضل، وأيضًا يعنى الخوف من كثرة العدد الكبير من "الأدباء؛ و "المسرحيين" الذين جعلوا من الحصول على الجوائز قضيتهم الرئيسية. مما وضع المسرحية فى أزمة.

إن نظام التطور الفنى يخبرنا بأنه كلما وجدت أعمال تتحلى بمفهوم فكرى عميق وفى الوقت نفسه على مستوى فنى عال كلما كان هذا قوه للفن كلما كان تقبل الناس لها أيسر وكلما كان من الأيسر أن ينتج عنها نتائج إرشاديه رائعة. وتحول مجرى الإبداع من سعي للحصول على جوائز إلى سعى لتطور من المسرح على طريق موضوعات الإيقاع الرئيسى بشكل صحيح.

الباب الخامس
دراسات للأعمال المسرحية لينغ جين خوى

الفصل الأول

مسرحية "الفكر الكلى" ونظرة خاصة لرؤية العالم

افتتاح النهر الرائد (المسيرة الرائدة) لمسرحيات العلمانية فى التسعينيات.

توضح مسرحية "الفكرالكلى" الحياة الإنسانية والرؤية الجديدة الحكيمة للعالم الذكية، كما تدل على البداية الجديدة للإبداعات المسرحية الجديدة لعصر التسعينيات باتجاهاتها الذاتية وشكلها التمردى. حيث افتتحت مسيرة النهر الرائد لدراسات المسرح في التسعينيات والمسرحيات العلمانية.

لقد أظهرت الدراسات الخاصة بمسرح الثمانينات: أن الابداعات المسرحية للثمانينيات قد اظهرت وجود عدد كبير من المخرجين والفنيين المسرحيتين اصحاب الخبرات والتجارب العميقة. حيث أبدعوا عدداً من المسرحيات الممثلة للثمانينيات والتى تمثل المستوى العالى للإبداعات المسرحية لمسرحية مذكرات وادى شجرة التوت" ونتائجها الإرشادية.

وفى التسعينيات استمرت مسيرة هؤلاء المخرجين والفنانين الذين ظهروا فى الثمانينيات ودراساتهم. حيث إنهم واصلوا فى جانب محدد من الاستمرار فى تحقيق النتائج المبهرة لدراسات مسرح الثمانينات. ولكن لا نبالى إن كانت هذه الدراسات تناولت مسرح الثمانينيات. أو كانت هذه الدراسات تناولت الجانب العميق للتأهيل والإعداد الفنى الثقافى لهم وحتى أيضًا الجانب الآخر لتطوير قدرات ووظائف الفنون. حيث إن هذه الأمور جميعًا لم تتجاوز أو تتعدى ما قدمه مخرجون وفنانون الثمانينيات. ولم تحقق أيضًا النجاحات الواضحة التى حققتها

أجيال المخرجين والفنانين فى الثمانينيات حيث لم تظهر أى إبداعات مسرحية تشبه تلك التى حققتها مسرحية "مذكرات وادى شجرة التوت" ونتائجها الإرشادية.

ومن بين المخرجين والفنانين الجدد يأتى "مينغ جين خوى" و"موو سانغ" والمخرج "لين ياو خوا" الذى لاقى اهتمام وتقدير الكثيرين فى الثمانينيات. وهناك أيضًا وانج شياو بينغ، وتشا مينغ جا ووشياو چيانغ وتيان شين تشو تشا لى فانغ ولى ليو بى ورين نيان ووانج زوين شى وآخرون من المخرجين والفنانين أصحاب الثراء الواضح للذاتية. ليشكلون أساليب إخراجية مميزة لكل منهم. حيث لعبوا الدور الأساسى والمؤثر فى الإطار التطويري متعدد الأشكال والألوان لمسرح التسعينيات ومنهم تلك الأعمال والدراسات المسرحية المتميزة والتى تتمتع بمثالية كبيرة لكل من مينغ جين خوى. مووسونغ ولين ياوخوا.

ومن أعمال المخرج المسرحي والشخصية المثالية للمسرح التجريبى في التسعينيات مينغ جين خوى "في انتظار جودو" و"المطرية المتبرجة" وفلتترك ضفائرك ياوتسايكى و "البلكونة" و "وإنى أحب" و "الفكر العادى" و"نملة الحب" و"شارع الكلام السيئ" و "موت فجائى لشخصية غير حكومية" "حب وحيد القرن (الكركدن)" ونسخة مسروقة من فوشى دا و "البق" عناوين اخري كثيرة. جميع الأعمال المسرحية للمخرج مينغ جين خوى فى خلال فترة التسعينيات رفعوا وراية عالية للمسرح التجريبى. وعلى ذلك فقد أصبح مينغ جين خوى هو الشخصية المثالية الرائد الأكثر إلمامًا بفنون المسرح التجريبى فى التسعينيات. بل إنه أصبح أيضًا القائد والمركز الرئيسى "للتجريب" والرواد.

الفكر المسرحى يحدد اتجاه الإبداعات المسرحية

الفكر المسرحى. هو ذلك الفكر الخاص بالفنون المسرحية أو يمكن القول إنه ذلك الوعى الجمالى للمسرح والذي يعتبر النقطة الهامة بالنسبة إلى أى مسرحى. فهو يمثل النظرة العامة الشاملة والمتكاملة للمسرحى تجاه المسرح ذلك الشكل الفنى. يتضمن أيضًا الفلسفة الخاصة بالمسرحى والفكر الجمالى له مع المعرفة الدقيقة تجاه وظائف المسرح حيث إن الإبداعات المسرحية لابد وأن تتمسك بالطرق التعبيرية وقواعد الممارسة إلخ.

أما الوعي الجمالي للمسرحيين فقد ترك منذ وقت بعيد آثاره الواضحة وبمصاته العصرية. وصبغ الإبداعات المسرحية بالألوان العصرية العديدة. ويرجع ذلك إلي أن العديد من المسرحيين يقومون بصياغة ومناقشة وإبداع الإبداعات المسرحية من خلال البيئة العصرية والجو المحيط بهذا العصر. فالمسرحى المعاصر لا يمكن له أن لا يتأثر فى أى وقت وفى أى لحظة بالملامح العصرية للمجتمع ولا يستمتع بالتغيرات التى حدثت فى هذا العصر. حيث إن آثار رياح العصر قد تركت علامات واضحة لا يمكن وأن نمحوها داخل عقول وقلوب المسرحيين فى التسعينيات.

يمكن أن نصفه بأنه المصدر والمنبع الرئيسى للفكر المسرحي والمحرك الهام للإبداع المسرحي لدى رجال المسرح عند ممارسة الإبداع المسرحي.

إن الإنسان هو هدف المسرح. اما الوعي الجمالى للمسرحيين فيمكن أن نقول إنه النتاج الخاص للتبادل الفكر الجمالى ما بين المسرحى والجمهور والقراء والتأثير والتأثر والتصادم بينهم. فالفكر الجمالى للمسرحى يؤثر على الجماهير

والقراء. بينما تؤثر متعة وحب الجماهير والقراء أيضًا على فكر وإبداع المسرحى بصورة كبيرة.

وإذا ما تحدثنا عن مسرحيات بول شى تى ومسرحيات تيار الحداثة الغربى التى أوجدت تأثيرًا عميقًا تجاه الإبداعات المسرحية الصينية فى الثمانينيات. إن بيتر بورك وجيزى جرتوسكى Jarzy grotowski (سيتنناول الفصل الخامس مسرحياتهما بالدراسة) لهما تأثير عميق على بولاك وجيزى جرتوسكى تجاه المسرح الصينى فى التسعينيات تمثل فى الآراء والأفكار الخاصة بالنظريات والأشكال النظرية لهم. وظهر بوضوح من خلال الأعمال النظرية الشهيرة لهم "ومقالاتهم" حولهم. فكتاب بيتر بورك "الفضاء الفراغ" وكتاب "المسرح يخطو خطوات نحو البساطة" لجيزى جيرفوسكى إذا ما جمعناهما معًا فلن يصلا إلا إلى كتاب واحدعدد صفحاته ٤٠٠ صفحة يمثل نتاجًا هامًا لتأملات حول طبيعة المسرح. والقضايا المعروضة فى الكتابين تبدو أيضًا مشتركة فى الكتابين. أهمها ما أهمية المسرح بالضبط؟ وما هو المغزى الحقيقى لوجود المسرح؟ وفى الوقت نفسه كانت تأملاتهم تجاه المشاكل المذكورة فيما سبق من أفكار عميقة حول هذه المشاكل قائمة على أساس الصراع والتنافس القائم بين المسرح والسينما والتليفزيون.

وقبل الخوض فى نقد مينغ جين خوى فإنه يجب وأن نستعرض أفكار وآراء Petar Boroot ١٩٢٥) بيتر بروك المسرحية. والسبب فى ذلك هو أننا لا نبالى إن كان الحديث عن الأعمال المسرحية وابداعات مينغ جين خوى او استعراض للآراء والأحاديث عن الإخراج التى أدلى بها على الملأ فإننا نشعر من الإبداعات المسرحية له ومن احاديثه عن الإخراج أن هناك تأثيرًا واضحًا لبيتر بروك على

مينغ جين خوى. بل إنه أحيانًا كثيرة ما يستخدم آراء وأفكار بيتر بروك المسرحية كأسمى هدف مسرحى ذاتى له.

بيتر بروك مخرج مسرحى إنجليزى شهير. وله باع طويل لسنوات عديدة فى تطوير ممارسة الإخراج المسرحى وفنون التمثيل. بل إنه بذل الجهد الكبير فى دراسات وأبحاث عديدة حول ثقافات المسرح الدولى.

فكتابه "الفضاء الأجوف" الصادر فى عام ١٩٦٨ ، يتناول بالعرض تأملاته. وأفكاره تجاه المسرح. ومن أهم آرائه وأفكاره المسرحية هو أن العرض المسرحى يجب أن يثير بصورة متكاملة خشبة المسرح تلك الفراغ والفضاء الكبير. كما يجب وأن يحافظ كل من الممثل والجمهور على التواصل الودود والعميق والبسيط فيما بينهما وفى جانب التمثيل يجب وأن تتحطم القيود التقليدية القديمة بل علينا اجراء تجارب جديدة . فالفكرة الأساسية فى أى وقت تقوم على أن العمل أى العرض المسرحى يجب أن يتواجد في مقدمة مسيرة تحطيم كافة أنواع المحرمات والممنوعات فى الحياة اليومية. بل إن كل هذه الأفكار لابد وأن تتحلى بالحيوية والنشاط الواقعى الحقيقى.

وفى عام ١٩٨٨ أصدرت دار نشر المسرح الصينى ترجمة باللغة الصينية لكتاب بيتر بروك "الفضاء الأجوف".

وفى كتاب "الفضاء الأجوف" قسم بيتر بروك الأعمال المسرحية إلى مسرحيات متزمتة ومسرحيات مقدسة ومسرحيات سوقية فجة ومسرحيات البديهة (الحدس)).

ماذا تعني المسرحيات المتزمتة إذن؟ أشار بيتر بروك إلى أن "المسرح كاشف ومعارض يعبر عن التناقض أيضًا حيث إنه يجذب الناس إلى التحليل سعيًا إلى المعرفة وفى النهاية نصل إلى الوعى أن "المسرح المتزمت عنى بمعالجة النصوص من الأعمال الكلاسيكية القديمة طبقًا لبعض الآراء والمفاهيم". وهو أيضًا "مسرح ذو مكانة اجتماعية متميزة" وأن هذه المكانة الاجتماعية المتميزة تجعله لديه القدرة الكافية ليصبح شيئًا حيويًا ينتشر فى المجتمع". وتجعله أيضًا "مسرح أصبح كالأفكار التى لا ترفع مستوى الناس أو لا توجهم توجيهًا روحيًا سليمًا. بل إنه أيضًا لا يستطيع أن يجلب للناس الفرح والسرور". ويعتقد بروك أن الكتاب المسرحيين الآن يتمسكون بشدة ودائمًا بالتقاليد القديمة فى إبداعاتهم ولا يعتمدون على السعى إلى الكتابة انطلاقًا من المتطلبات الحالية لخشبة المسرح اليوم. ألا وهى إبداع لغة مسرحية جديدة. فالمخرج يشبه تمامًا ذلك الكلب المستخدم فى التجريب عند بولوفو. والذى وجد فى وضعية ردود الأفعال الشرطية . فما أن يستمع إلى الصوت المحدد حتى يسيل لعابه على الفور. فغالبًا ما يستخدم الأسلوب والشكل القديم والطريقة القديمة. والضحكات القديمة والانطباعات القديمة أيضًا، العرض المسرح من بدايته الأداء التمثيلى للممثل.. فهناك تكرار للقوالب الثابتة. وأصبح الأسلوب المتزمت في العرض فى مركز الخطورة والنقاد أصبحوا هم المذنبين الذين أوصلوا المسرحية إلى هذا المستوى، فالنقاد الذين لم يعدوا يستمتعون بمشاهدة المسرح أصبحوا هم أنفسهم نقاد الجمود والتزمت.

كما أن النقاد الذين يعشقون المسرح ولا يفهمون ماهية المسرح يمكن لهم أن يمثلوا تيارًا للتزمت والجمود". حيث يجب وأن يتواجد النقاد فى مكانة "الرائد

الذى يفتح الطريق" وأن يضيفوا صورة وشكل المسرح في المجتمع الذى يعيشون فيه، وعليهم أيضًا تعديل وتصحيح وتطوير الصورة التى يرسمها باستمرار اعتمادًا على الخبرات التى يكتسبها مما حوله من أشياء.

ويعتقد بروك أنه للأسباب السابق عرضها " أصبح المسرح على ما يبدو إلى الشئ غير المرغوب فيه" ولم يعد يحتاج أحدًا للمسرح الآن ولم تعد هناك ثقة لدى العاملين فى مجال المسرح. لذلك فإن الجماهير ستتحول إلى أشخاص لا يأتون بلهفة لمشاهدة المسرح". ويعتقد بورك أيضًا أن المسرح أشرف على الوقوع فى مأزق حرج؟ وإذا "ما فكرنا فى إنقاذ المسرح فإنه على ما يبدو لابد وأن نصحح كل الأشياء المتعلقة بالمسرح تمامًا". وهذا يتضمن مجموعات العمل من الممثلين، والعرض، والرقصات والديكور، والتأليف والإخراج"...إلخ

ماذا تعنى المسرحيات المقدسة إذن؟ "هناك نوع من المسرحيات أطلق عليها اسم المسرح المقدس وهى أيضًا تلك المسرحيات التى يمكن أن نسميها بالمسرحيات التى تجعل غير المرئي يصبح شيئًا ملموسًا واقعيًا". وهذا النوع من المسرح " يلبى التطلعات والتشوق إلى نوع ما" إذن ماذا يكون هذا التطلع والتشوق؟ هذا المطلع والتشوق إلى الأشياء غير المرئية أو السعى وراء بعض الأشياء غير المرئية. هذا التطلع والشوق إلى السعى وراء واقع عميق أكثر ملائمة وبصورة مستقطبة لشكل الحياة اليومية أو أن يكون هو الشوق والتطلع إلى السعى وراء تلك الأشياء التى نفتقدها في حياتنا اليومية؟ ويعتقد بورك أنه تحت اى ظرف من الظروف علينا أن ندرك أن قدرة رؤية الأشياء غير المرئية يتطلب أن تقدم الجهد الجهيد "إن المسرح المقدس ليس فقط يعني اظهار وإبراز للأشياء غير المرئية. بل إنه يقدم إمكانية الإحساس والشعور بها أيضًا". فقد أشار إلى "عندما انطلق المسرح كان يظهر صورة المراسم الدينية التى تجسد الأشياء غير المرئية".

الأمـر الآن مـثل آى وقت مـضى، فـمن نـحـتـاج لـنـقل المـراسم أو المـنـاسـبـات الحقيقيـة إلى خشبة المسرح، ولكن لكى تثرى تلك الأصوات حياتنا لابد أن نعبر عنها بشكل واقعى. وفى الوقت نفسه، لابد وأن نعترف أننا لا نستطيع أن نرى الكمال في الأشياء غير الملموسة. أو غير المرئية إلى الأبد.

أما المسرح السوقي فهو إشارة إلى المسرحيات الشعبية، "هو تلك المسرحيات الشعبية التي استطاعت أن تحافظ على قوتها دون أن تنحدر قواها على المدى الطويل فخلال القرون العديدة. وعلى الرغم من تعدد أشكال وأنواع المسرحيات الشعبية، إلا أنها جميعًا كانت تتضمن عاملاً مشتركًا لها كلها. ألا وهو السوقية. "هي تلك المسرحيات التى أسلمها جيل إلى جيل آخر وهى تلك المسرحيات المليئة بـالـغضب إلا أنـهـا عـاودت الـظـهـور فى الاطـار الخـارجى لـلـمسـرح الـتـقـلـيدى. "والمسرحيات السوقية تقترب كثيرًا من الشعب""المسرحيات السوقية مرنة نوعًا ما" إن والخسة والابتذال يمثلان ظواهر طبيعية فالاغراء على الفاحشة والمنكر هو أيضًا لا يتعدى أن يكون لذة الانغماس فى اللهو والمتعة لا أكثر. وبسبب هذه الأشياء، يلعب التمثيل دوره فى تحرير المجتمع. ولهذا اعتبرت المسرحيات الدارجه ما هى إلا ابداعًا للسلطة وضد التقليد وضد القومية الصينية وهذه هى المسرحيات التى تثير الضجة والصخب والضجيج . ومسرحيات الضجيج هذه حقًا تستحق الهتاف والتصفيق " . والقصد من المسرحيات السوقية هو صنع السعادة والفرح بدون أى رادع أو وازع". "فالفرح والسرور الخفيف بالتأكيد هما ما يتغذى عليها المسرح الشعبى.

إلا أن الإنتاج وهذا ما يعرف بالقدرة على الكفاح والنضال. وهو أيضًا ما يعرف بالقدرة على الغضب وأحيانًا كثيرة يمثل طاقة الكراهية أيضًا". إذا كان

المسرح المقدس تطلع إلى التعبير عن الأشياء غير المرئية من خلال تجسيد المرئيات فإن المسرح السوقى هو أيضًا يمثل اجتهادات حثيثة وحيوية للوصول إلى مثالية ما". فالمسرحيات السوقية "تمثل التواصل مع التصرفات الإنسانية، بل أنها بسبب واقعيتها واستقامتها، ولأنها تجمع في محتواها ما بين الشعبية والسوقية والضحك والسرور، وعلى الرغم من أن هذه الأشياء سوقية إلا أنها أشياء حقيقية مستخدمة ومستغلة فى المجتمع. ومقارنة بالمسرحيات المقدسة واشيائها الفارغة فإنها تبدو أفضل قليلاً". إن نهضة المسرح تتطلب الاعتماد على ينابيع الفنون الشعبية.

أما مسرحيات البديهة فهى إما أن نقول مسرحيات المثل العليا أو هي المسرحيات التى تتعتمد على الغاية السامية، وهذا يعنى أن لحظات النجاح، تقع دائمًا فى مكان ما، إما في وسط احداث بعض العروض، أو تحدث مرة من خلال التجربة الشخصية الذاتية، أو تحدث ذات مرة تحت ظروف تقديم عروض مسرحية مع الجماهير لتشكل مسرحيات متزمتة ومسرحيات سوقية ومسرحيات مقدسة بلا معزى أومضمون. ففى اللحظات نادرة الحدوث نجد المسرحيات الحيوية النشيطة الرشيقة النظيفة الصافية الحماسية وتلك المسرحيات الاستكشافية وتلك المسرحيات ذات المغزى المشترك والمسرحيات الحيوية جميعهم تتجمع معًا فى شكل واحد هو المسرح البديهى".[١]

ويعتبر بيتر بورك فنانًا يتمتع بتجربة ثرية فى ممارسة العمل المسرحى. فهو متخصص مسرحى فى مسرح شكسبير ، حيث اشتهرت فى العالم بأسره المسرحيات التى قام بإخراجها "حلم ليلة صيف" و "الملك لير".

(١) هذا الفصل لبيتر بورك من كتاب "الفراغ الأجوف" . اصدار دار نشر المسرح الصينى عام ١٩٨٨ نسخة.

ويهتم بورك كثيرًا بتنسيق وإصلاح العلاقة بين التمثيل والمشاهد العلاقة بين الممثل والجمهور. وقد عبر جروتوفسكى من قبل عن الفرق بينه وبين بورك فى أنه هو نفسه كثيرًا ما يهتم جدًا بحل العلاقة ما بين المخرج والممثل. أما بورك فإنه يبذل قصارى جهده فى العلاقة ما بين الممثل والمخرج مع الجماهير. اما من وجهة نظر بورك "إن أهم نقاط نجاح وتفوق مسرحيات شكسبير هى "أن هذه المسرحيات تتحرك بحرية من عالم التصرفات لتسير نحو عالم المشاعر الداخلية بحرية"، "حيث تعبر عن كافة الجوانب فى الإنسان" "فمن خلال المعارضة الشديد للابتذال وعدم تنسيق وتوحيد المسرحيات المقدسة" ومن خلال الرفض الشديد للابتذال وعدم تنسيق وتوحيد المسرحيات المقدسة. ومن خلال الرفض الذى يجعل الإنسان يعارض الفساد وذلك الصوت الذى يدق بالآذن كل ذلك جعلنا نصل إلى تلك الأعمال والإبداعات التى تركت الأثر والتى لا يمكن أن تنسى بل وتجعل الإنسان قلقًا بعض الشئ من الانطباعات الخاصة بها.

ومن أجل استعادة مسرحيات شكسبير ومن أجل السعى وراء الأشياء غير المرئية للمسرح فقد تناول بورك الجوانب العديدة للمسرح من مؤلفين ومخرجين وممثلين نقاد.

فيما يخص المؤلفين يعتقد بورك "ليس هناك أى شخص يستطيع أن يكون حرًا مثل المؤلف، فالمؤلف من الممكن أن ينقل العالم بأسرة إلى خشبة المسرح". كما أن مهمة المؤلف المسرحي هي يجب أن تكون "استكشافًا وبحثًا وتحريًا عن أعماق وخبايا النفس البشرية وتجاربها فقط لا أكثر" أو أن يكون بحثًا وراء العالم الخارجى فقط لا أكثر". لابد وأن "تجمع الأشياء النموذجية للعالم الخارجى، نظهر الأنشطة النفسية للأشخاص المنعزلين فى العالم ويتمتعون بنفسيه معقدة.

ونظهر الصراع الحميم الشديد ما بين الخوف والأمل عند هؤلاء الأشخاص لتكن جميعها واضحة وجاذبة للجماهير من خلال الصراع". لابد وأن نجعل من "العالم الروحى للدور من خلال التداخل العكسى للشخصية ومواقفها لتكن "مبدأ اساسيًا" ذلك وصولاً إلى "أن يكن المسرحية أداة كاشفة وفاضحة ومعارضة ومتناقضة أيضًا وأن تجعل الإنسان ينجذب نحو التحليل، يجرى نحو المعرفة وفى النهاية يصل إلى الإدراك" وذلك من خلال (أو عبر) أهداف خدمات اجتماعية وإنسانية واضحة وبارزة".

أما المخرج "لابد وأن ينطلق المخرج من صوت ونداء ما يتضمنه النص المسرحى"، "وبالنسبة إلى المخرج فإن الدرجة العليا للإبداع تتمثل فى قدرته على إثارة الممثلين بقوة للميل نحو التعبير الثرى عن المشاعر النفسية الداخلية لهم، وذلك سعيًا إلى التعبير الكامل والتام للمشاعر المادية والطبيعية المحركة لهم".

أما فيما يخص التمثيل فإن بورك يعارض الأعراف المسرحية فإنه يرى أن التمثيل المتزمت مركز الأزمة. تعتقد مدرسة سيدنى ثرى أن مراقبة الأفعال تجاه مراقبة للذات، فالريف والتصنع هى آفه الممثل والعقبة التى عليه أن يواجهها". إن مهمة التدريب هى خلق نوع من التواصل المباشر الذى يجعله يعبر بصورة مباشرة وحقيقية.

ويطلب بورك من الممثلين الاستمرار فى اداء البروفات المسرحية لمدة طويلة. حيث يعتقد أن "التكرار بكل نشاط والعزيمة ما هو الا نشاط ابداعى"، ولكي نضمن ونحافظ على الاداء التمثيلى للممثل يوميًا هو ما يجعل الدور يولد من جديد ولا يقف عند تلك الاشياء الراسخة الثابتة التى اكتشفها. ويجعلنا لا ننبذ

فكرة أن الماضى ما هو إلا المستقبل. فأثناء التمثيل على خشبة المسرح وتحت مساعدة ومشاركة الجماهير. نجد أن التكرار يصبح اكتشافًا جديدًا ويتجسد فى صورة وحالة جديدة وحيوية والتمثيل يجب أن يجذب تلك المشاعر التى لا يمكن تجاهلها كالجوع والعطش من أجسام المشاهدين.

بعد تحليل استيعاب الفكر المسرحى لبيتر بورك يمكننا وان نرى أن المسرحيات التجريبية لمينغ حين خوى قد قضت تمامًا على كافة الإسهامات التى قدمتها "المسرحيات المتزمتة" فى عالم المسرح المعاصر فى الصين. حيث إنه اعتمد على "المسرحيات البديهية". إلا أنه توقف عند حد مرحلة "التحطيم" والقدرة الاقتباسية من "المسرح السوقى" الشعبى. بل إنه شكل نوعًا جديدًا من "المسرح المتزمت" أما فى مواجهة نداء ودعوة الجماهير المسرحية فقد حقق مينغ حين خوى إنجازات كبيرة.

فقد استهلم مينغ جين خوى من الفكر المسرحى لبيتر بورك الكثير والكثير من المواد المفيدة. وانطلاقًا من الحقيقة والواقع وتعاونًا مع الوضع الحقيقى للمسرح الصيني استطاع أن يخرج لنا طريقة خاصة. وفى إطار هذا المجال فقد مارس فعليا وقدم ممارسة سليمة للأفكار والآراء المسرحية لبيتر بورك إننى أرى من وجهة نظرى أن موضع النجاح فى مسرحيات مينغ چين خوي تتمثل فى:

١ - استخدام الروح فى الشعور والاستمتاع بالعالم مع الاهتمام.

٢ - رؤية العالم من وجهة نظر الآخر ليبدأ بها مسيرة نهر "المسرحيات العلمانية" فى التسعينيات.

٣ - استخدام أسلوب توافق الفقرات السخرية أثرى المفردات التعبيرية لفنون الدراما الصينية.

٤ - جعل "مسرحيات الطلائع" تتحول إلى موضة سائدة فى التسعينيات وهو ما جعل المسرح يعود مرة ثانية إلى الفنون الشعبية.

وقد عمل مينغ جين خوى بالمسرحيات التجريبية وحسب ما قاله بنفسه فإنه يعنى.

أن ممارسة أنشطة ذات ملامح صينيه على خشبة المسرح لمدة سبع وثمانى سنوات حولت المسرح من العدم إلى الوجود ومن الفقر إلى الثراء ومن أثر محدد على المجتمع لشىء ذى تأثير كبير وواسع على المجتمع ومن الأفكار غير الواضحة إلى المواقف الوضحة المحددة من المحدودية إلى الانتشار فى المسارح بصورة غنيه وثرية.

مسرح بداية التسعينيات اهتم بالموضوعات الضخمة بصورة متصلة ومن خلال التعبير عن الموضوع ورسم اشكال الشخصيات. وكذلك للتعبير عن الايمان بالشخصيات البطولية والعادات والتقاليد الخاصة بها. فعلى الرغم من أن دراسات المسرح الصينى فى الثمانينيات قد غيرت تمامًا الوضع الوحيد المنظم لأسلوب التعبير الموضوعى ورسم الشخصيات فى النص المسرحى إلا أنه في بداية الفترة التسعينيات هذا الوضع تغير و عاد من جديد ليحتل المكانة القيادية للمسرح الصينى. كان هناك عدد كبير من هذه المسرحيات اتخذت صورة المهابة العظيمة ورسم الشخصيات الحيوية والمجسدة بشكل رائع لتعبر عن المآثر العظيمة للأبطال والأفراد على مدار التاريخ انطلاقًا من الواقع الحالى

للتسعينيات. ولتوضح بصورة كبيرة الخصائص والميزات والجوانب الإيمانية الراسخة للابطال والبطولات وقدرتها ومهابتها . حيث كانت هذه الأعمال المسرحية هى القوة والقدرة المؤثرة لحث الإنسان على التقدم متحليًا بالقوة والقدرة. الا أن الكم الأكبر من هذه الأعمال المسرحية وموضوعتها تعرض للقوالب النمطية والتعميمات، ليصبح مثل مثل مكبر الصوت البسيط "روح العصر" حيث افتقد إلى المشاعر الخاصة للتأثير والاكتشاف والإبداع المسرحى تجاه المجتمع والناس.

وقد أجريت الدراسات البحثية لمسرح ومسرحيات مينغ خوى فى ظل مثل هذه الخلفية.

فعندما كان مينغ جين خوى يدرس المسرح بالمعهد المركزى للمسرح قام بتمثل عدد كبير من الأعمال المسرحية لمسرح تيار الحداثة الغربى (قدم عددًا كبيرًا من الأعمال المسرحية لفناني مسرح الحداثة في الغرب) وطبقًا للنظام التخصصى الدراسى كان لابد وأن يمارس أداء وتمثيل عدد من الأعمال المسرحية لتيار الحداثة فى الغرب. وهذا ما جعله يصل إلى فكرة الحياة بمنطق استخدم قلبك للتمتع بالحياة. بل استطاع تطوير قدرته الذاتية الغنية بالمشاعر الأحاسيس. ليشكل بذلك رؤية ثاقبة خاصة تتفحص بعمق داخل أغوار الحياة البشرية والمجتمع بأسره.

ويسعى مينغ جين خوى وراء "استخدام رؤية أخرى لملاحظة ومتابعة العالم"، "لابد وأن نجعل ما بداخلنا من أشياء جديدة تتخلص وتنطلق من تلك العادات والتقاليد السيئة والمفاهيم الغبية والأسباب القديمة الواهية. بل علينا أن نجعل

تلك الأشياء الغالية التى تعج داخل أنفسنا تنطلق لتتنفس بسهولة نسائم الحرية" وأشار إلى "استخدام رؤية أخرى لملاحظة ومتابعة العالم" وأظهرت النظرة الجديدة والحكمة الجديدة لمينغ جين خوي فى متابعة وملاحظة البشرية والعالم. وذلك بسبب "أن التاريخ يمثل تلك الرقائق التى من الممكن أن تمحو الآثار القديمة لتسجل أخباراً ورموزاً جديدة وان الحضارة تتخلخل وتتسرب خلال الماضى والحاضر والمستقبل".

واستخدم وجهة نظر أخري لملاحظة ومتابعة العالم، في الحقيقة تعكس القواعد العامة للابداعات الفنية. وإذا ماربطنا الابداعات المسرحية لمينغ جين خوى وحقيقة الإبداع المتمثلة فى الثراء فى الحكمة فإننا لابد وأن نتذكر على الفور الفنان دوسنغ فنان تيار التواصل فى تاريخ تذوق الجمال. ففى عام ١٩١٧ قام دوسنغ بتغير وضع مبولة خزفية وقلبها ليثبتها على لوح خشبى وحملها ليرسلها إلي معرض (صالة عرض) للفنون وقد أسماها "النافورة". وكذلك أيضاً فى عام١٩١٩ هذا الفنان دوسو اشترى نسخة مقلدة من اللوحة الشهيرة لدانتى « "موناليزا" ثم قام بإضافة شنب فوق فم الموناليزا وأسمى هذه اللوحة باسم L. H. O. O. Q. "فالفنان دوسو غير زاوية الرؤية ليتفحص العالم بنظرة جديدة. وإذا نظرنا إلى الرؤية من زواية أخرى فسنجد أنها لم تجلب للناس أشياءً عميقة بل إنها كانت إلهاماً روحياً للإنسان بأسلوب السخرية والتهكم والتى تمثل صراعاً مع الأسلوب القديم. وتظهر نوعاً من المحاولة الحكيمة والجديدة فى معرفة ما هى المشكلة وحدود الجمال فى لوحة المونوليزا.

وعلى هذا المنوال يمكننا أن نستخدم وجهة نظر أخرى لرؤية العالم. وتجعلنا نتذكر قصة الكاتبة شين رونغ "فلنقص عشر سنوات" لقد شكلت القصة على

اساس تغيير مصير عشر سنوات عجاف "للثورة الثقافية" حيث أصدرت الحكومة ملفًا يقضى بأن يقلل كل شخص "عشر سنوات" من عمره وفى القصة صدق الجميع هذا الأمر وبدوأ في التخطيط لمستقبلهم بعد خصم السنوات العشر مما أدي إلي ظهور موجات عديدة والجذب والشد بينهم فى وحدات العمل وداخل الاسر وجاءت الفكرة الخيالية لتجعل الناس لا يمكنهم أن يكتمو ضحكاتهم.

ولذلك فإن البحث والدراسة فى "استخدام وجهة نظر جديدة لمواجهة العالم" قد شكلت نقطة محورية إبداعية جديدة في مسرح مينغ جين خوى، ففى مسرحية "الفكر الكلى" كان استخدام وجهة النظر الجديدة كانت اعتمادًا على الجمع بين التلاحم والتقارب والتهكم والسخرية وأسلوب المشاغبة العبث للتعبير عن الصراع بين العادات والتقاليد العقائد الدينية. بألوان العبث المتعددة والواضحة فمن خلال الرفض العقلانى للمنطق المتوافق مع مواضع عديدة غير متوافقة فى الحياة. يكشف ويعرى الروح الواقعية من خلال خلفية ساخرة وخيالية.

اما عالم المسرح الصينى فى ١٩٩٣، فقد اكتظ من جانب ما بنشر المسرحيات محدودة الاتجاهات، ومن جانت آخر استمرت مسرحيات الواقع التى بدأت فى الثمانينات من القرن الماضى لتشكل التفكك الجديد للحضارة والثقافة التقليدية، السعى الحثيث وراء التعبير عن الذات تحت وطئة الظروف والحياة اليومية الشاقة. فى هذه اللحظات ولدت مسرحية "الكفر الكلى".

إن مسرحية "الفكر الكلى" هى إبداع فنى لمينغ جين خوى مقتبس عن سجل لأحد أدباء اسرة مينغ المجهولين بعنوان "سى فان. "الزوجان ينزلان من الخيل" وعمل للأديب الإيطالى الشهر بوتياشيو "حديث الأيام العشر"

والحبكة الأساسية للعديد من الفقرات التى تتمثل فى:

١ - الراهبة البوذية الصغيرة سى كونج تعيش بمفردها فى المعبد تعانى من الوحدة والوحشة القاتلة تقضى اليوم كما لو كان عامًا. وكانت تفكر فى الحب واللهو وحياة العبث لذلك قررت الهروب من المعبد والنزول من الجبل وفى الطريق التقيت مع الراهب الصغير الفار من معبد بى تاو.

٢ - نزل شابان صغيران ليقضيا الليل فى نزل الضيافة الصغيرة، وفى منتصف الليل دخل أحد الصغيرين لينام مع ابنة صاحب المنزل ونامت زوجة صاحب النزل خطأ فى غرفة الشاب الصغير الثانى على أنه زوجها. بعد ذلك نام الشاب الأول على سرير صاحب المنزل تجنبًا ومنعًا لحدوث أى شجار أو مشاكل.

٣ - انتحل سايس الخيل شخصية الملك وتسلل إلى غرفة نوم الملكة. وما أن شعر الملك بهذا الأمر ظل هادئًا رابط الجائش وفي هذه الليلة استكشف الملك متى سيخرج ذلك السايس ليحلق شعره ، ولم يخطر بباله أن السايس قام بحلق شعر الآخرين جميعًا.

وتستخدم المسرحية البناء التركيبى التوافقى. حيث يجمع الحبكة القصصية لمجموعة مختلفة من الكتب القديمة الصينية والأجنبية فى وحدة متكاملة شاملة.

وتلك الحبكات المختلفة تتجمع فى شمولية لتعبر بوضوح عن مشاعر واحاسيس فكر عميق وعدم الرضا الكامل للبناء الإبداعى المسرحى تجاه أحوال وملامح الإبداعات المسرحية فى ذاك الوقت لتجسد بذلك المعارضة القوية لملامح المسرحيات الموجودة والتى تشكلت على أساس الشك والريبة والصعوبات. ولذلك وضعت المسرحية بداية الإلهام لدراسات المسرح فى التسعينيات.

وتمثل المسرحية أيضًا اشارة البداية (مرحلة البداية) للإبداعات المسرحية الخاصة "بالأنا" وشكل التمرد فى مسرح التسعينات وتوضح القدرة التصويرية الغنية للقوام الاساسى للإبداع المسرحى والمشاعر الذاتية والأنا المتحررة وتوضح بدرجة محددة بداية الصحوة النفسية بحرية المثقفين بعد فترة الاكتئاب والوحدة التى مروا بها. ويقول مينغ جين خوى "لقد تأثرنا كثيرًا بالقصص والحكايات القديمة. ففي مواجهة الكتب والسجلات القديمة لخان خاى والاستماع إلى الحكايات المختلفة بكافة الأشكال والألوان للحكايات الأسطورية القديمة، فإننا فى ذلك لن نستطيع معرفة الأنا أو النفس. فما زالت كلمات الأغانى القديمة للعصور القديمة - والتي تمتلأ بالروح والإدراك - ترن فى آذاننا جميعًا ويبدو انه بسهولة شديدة ودون بذل الكثير من الجهد نستطيع أن نكتشف الروح المرحة الساخرة للأنا والذات ونشعر كذلك بدفء هذه الكلمات فى أنفسنا". علينا أن نستفيد جميعًا من دوران الطبيعة فمن خلال مظاهر الكون والطيور والأعشاب التى تمنحنا الانتشار الذى لا ينتهى، وذلك الغناء البعيد وصوت الأجراس التى لا تتوقف كل هذه الأشياء تعكر صفو حياتنا جميعًا. حتى نستطيع فى النهاية من الخروج بإحساس من هذا التخبط والحيرة. وحيث تبدو ملامح الضحك والابتسامة للشخصية المحددة كنوع من الشوق الجاد.

وفيما يخص أحاسيس الإبداع فقد عالج مينغ جين خوى هذا الأمر فى مسرحيته كالتالى: الديكور على خشبة المسرح تجريدى، فقد استخدم الاقمشة البيضاء والبلاستيك اللين وعلى سطح الحائط الأسود اللون رسم خطوط كبرى ليظهر شكل الجبل البعيد جميع الممثلين يرتدون ملابس صينية الطراز.

الممثلون لا نبالى امرأة كانت ام رجلاً جميعا كانوا يرتدون تقريبا تى شيرت أبيضًا وبنطلونًا مشجرًا) ويتمتع الشكل التمثيلى (شكل الأداء التمثيلى) بقدر كبير من عدم التحديد فقد أطلق العنان للمعالجة على خشبة المسرح مع ارتجالية الممثلين وكان يطوف ما بين افتراضية أسلوب اللعبة وتباعد نتائج العقل، وقام بأكبر إبداع فى تجديد وتقوية الجو العام للمسرح بشكل لم يسبق له مثيل"(١)

ويوضح النص المسرحى بصورة واضحة الفكر الرصين والجاد لمينغ جين خوى فهناك الذكاء والانفتاح النفسى، كل هذه الأشياء فى الواقع تجعل نجاح المسرحية يعود بالفائدة على الشكل التمثيلى المسرحى المحدد الذى بنى على اساس الاختيار المثالى للمواد المسرحية والأسلوب التمثلى.

إن نجاح مسرحية "الفكر الكلى" يتمثل فى الاستمرار فى ترسيخ الشكل المتمرد الشجاع ففى الوقت الذى انتقدت فيه المسرحية "السلطة" و"التقليد" فقد محت تمامًا شكل "القوالب المسرحية التقليدية" المتوارثة منذ وقت طويل بل استخدمت شكل تعبيريًا ثريًا وغنيًا بالفكر والمشاعر الشخصية الذاتية حيث سخرت وتهكمت على اسلوب القوالب المسرحية وكشفت بوضوح بعض العناصر الخيالية للتاريخ والعصر.

إن اقتباس الأعمال المسرحية التاريخية وإجراء إصلاح وإبداع جديد يمثل التمرد على "التعليم الدينية" المنتشرة فى ذلك الحين. وهى ما سعت إليه مسرحية "الفكر الكلى" فعلى أساس سرد للقصص التاريخى، حطم المفردات التقليدية على

---

(١) مينغ جين خوى "قضية مسرح الرواد" ص ٥٧ – ٥٨ دار نشر الكتاب تسى مين

خشبة المسرح، مهتمًا بالحياة اليومية الصاخبة بالمشاعر الإنسانية وهى ما علا بمسرحية الفكر الكلى وكانت موضعًا لجذب الجماهير فالتعبير عن الكهنة والرهبان للمعبد كان يجب أن يكون بصورة صارمة ومهيبة ومتوترة إلا أن مسرحية "التفكير الكلى" سارت على عكس الطريق. وعبرت عن كل الأمور النفسية للرهبان". اصوات السمكة الخشبية والترانيم البوذية، نجد الراهبة الصغيرة وهى ترتدى ملابس زينة حمراء وهى تشتكى معبرة عن ما يدور فى نفسها "ياله من شئ مؤسف أن يحلق شعر الراهبة صاحبة القنديل الزيتى الذى يعبر عن العبودية، ورحيل أشعة الشمس سريعًا يدفع بالإنسان نحو الشيخوخة كما تمر السنوات القليلة للشباب والجمال أيضًا معبرة عن آمالها فى "إن فن اليوم فصاعدًا سأرحل بعيدًا عن هذا المعبد الكبير، وأنزل من الجبل وابحث عن شاب صغير وأصطحبه ليضربنى ويسبنى، يحدثنى، ويضحك علي، لم أعد أريد أن أكون راهبة كبوذا. ولم أعد قادرة على قراءة الترانيم البوذية، وفى النهاية توصلت إلى التخلى عن اردادتها. وفرت هاربة إلى أسفل الجبيل. أما الراهب الصغير فمع دخوله للمعبد التزم بالتعاليم البوذية والممنوعات الخمس. إلا أنه لم يستطع الصبر وتحمل الوحدة الموحشة. وكانت مشاعره الداخلية ونفسه تدفعه لعشق وحب حياة الدنيا "الإنسان من السهل أن يكبر إلا أنه يجب عليه أن يستمتع بوقته فى سعادة ومرح كل هذا يمثل الفكر الحقيقى لهذا الراهب الشاب فى النهاية خلع ملابس الراهب وسرعان ما أغلق الغرفة وفى سرور وفرح وتزوج من الراهبة الصغيرة.

اما بالنسبة لاختيار المادة المسرحية العلمية فقد جعل الأعمال المسرحية تعتمد على الموسيقى المسرحية، تحدد أسلوب التعبير ولتنشر المغزى الروحى وتصف

المشاهد والمناظر والجو العام. ليؤكد على أن العالم النفسى المعقد والثرى للشخصيات والمشاعر الخاصة والمتفردة لهم هو ما جعلها تمثل القمة فى هذا المجال والريادة أيضًا. أو بمعنى آخر يمكن القول إن اقتباس مهارات وأساليب التعبير لفنون المسرح الغنائى بإيجابية هو ما جعل مسرحية "الفكر الكلى" تتحلى بالمغزى الشعرى. كما أظهرت المسرحية بحيوية التصرفات الإيجابية والسلوك النفسى السليم والصحيح للشخصيات وسط مشاعره محددة ومحدودة. فالأسلوب التعبيرى للافتراضات المجسدة جاءت بارزًا وواضحًا من خلال نبرة الصوت وحركات الجسم للمثلين. مثل الجاهير تقلد الجماهير وتحاكى صوت الناموس، كما تقلد وتحاكى طنين مجموعة النحل وتقلد أيضًا صوت موت الناموس وسقوطها على الأرض ويحاكى كذلك نباح المصابين بداء الكلب. ومحاكاة صوت الضجيج والصخب في خارج أبواب المعبد وتحركهم لدخول قاعة الطعام، والممثل يمسك بيده مخدة ليسند بها رأسه عاليًا. وصوت الشخير المتواصل مع صوت التنفس العالى.

وكذلك أيضًا على سبيل المثال تسلية الجماهير من خلال صورة تصويرية للقاء الراهبة الصغيرة مع الراهب الصغير واسصطاف الجماهير داخل المعبد كتماثيل بلاستيكية ثم تحولهم مرة ثانية إلى أشخاص عاديين ومحاكاة الجماهير وتقليد وركوب الحصان.

أما فيما يخص مشاهد ومناظر المسرح فإن التعبيرات الملوسة الحقيقة للبيئة والجو قد لعبت دورًا كبيرًا فى رسم صورة كبيرة واضحة. هذا ما يؤكد على التمثيل الارتجالى للممثل وكذلك الاهتمام بالمبالغة التعبيرية لشكل الأداء التمثيلى للممثل وهذا ما يوضح أن مسرحية "الفكر الكلى" قد استفادات بصورة كبيرة فى

امتصاص المواد المفيدة من الروح وعلم الجمال ومبادئ التعبير فى المسرحية الموسيقية.

كما أن المسرح قد استخدم أسلوب التعبير التبادلى (المقارن) والمقابلة ليبرز ويظهر الصراع بين المحرمات الأخلاقية وشهوات البالغين. يبدو ذلك واضحًا من خلال التبادل الروحى للراهبة الصغيرة مع الراهب فى اللحظات الرائعة والذى يتجاوز إطار الزمان والمكان إلى الفراغ الواسع. وحيث يظهر اندفاع الشباب بقوة ورباطة الجأش اللتين يمكن السيطرة والتحكم فيهما. إلا أن صوت "تجنب الصراخ" للجماهير جعلهما يبتعدان فجأة. وفى صوت السمكة الخشبية فيهز رأسه فرحًا ليظهر كل من الراهبة الصغيرة والراهب فى شكل فكاهى للغاية حيث يحدث بين أجسادهما وقلوبهما تقاتل شديد. وعلاوة على ذلك فهناك مواضع كثيرة بالمسرحية استخدم فيها الأعلام والرايات لتغطى مشاهد الحب بين الرجل والمرأة. والرايات والأعلام متكوب عليها بعض الرموز وعلامة "XX" وهذه الطريقة فى المعالجة كانت هى الطريقة التى تستخدم عند طباعة الكتب الصينية وأمهات الكتب الكلاسيكية فى مواجهة ووصف العلاقات والمشاهد الجنسية ووصف اللقاء الجنسى فى كثير من الكتب القديمة. اما استخدامها بهذا الشكل على خشبة المسرح فإن هذا يمثل شكلاً جديدًا مبتكرًا وهو ما يجعل المشاهد لا يستطيع وأن يكبت ضحكه.

كما استخدم طريقة التوافق بين المشاهد مما يجعل الحبكة الدرامية تتعدى بكثير الحكاية القصصية البسيطة بسبب زيادة المحتوى والمضمون (فى جزء "حديث الأيام العشر الجزء الخاص بحكاية" حديث الأيام العشر" وزيادة مساحة الروح والدم والصراع مما زاد من المتعة فى المشاهدة.

وبنظرة عامة لهذه المسرحية فإن الشئ الأهم فيها يتمثل فى التعبير الصحيح والسليم والكامل للفكر النفسى والسلوك الحقيقى والمشاعر الداخلية للشخصيات فى هذا العمل المسرحى. بل إنها قد حركت بنفس الأسلوب مشاعر الجماهير سعيًا وراء البحث عن الحقيقة البشرية.

فمسرحية "الفكر الكلى" أعادت من جديد انتشار المسرحية الظريفة الفكاهية والمنعشة والصريحة الصادقة حيث إنها ما أن ظهرت على خشبة المسرح حتى لاقت ترحيبًا شديدًا من الجماهير وظهر ذلك بصفة خاصة فى الترحاب والتصفيق الشديد من جماهير . وفي هذه اللحظات جذبت أنظار وانتباه عالم المسرح وعالم الثقافة وحققت نجاحًا مبهرًا فى الساحة المسرحية. ومن خلال تأليف وإخراج هذه المسرحية أظهر مينغ جين خوى الذكاء ومهارة والمواهب الطبيعية (الشباب المسرح) للمسرحيين الشبان. ليبدء مرحلة التعارف والتعاون مع الناس.

تلخيصًا لما سبق، فإنه منذ بداية عرض مسرحية "الفكر الكلى" على خشبة المسرح وحينما كانت تعرض بشكل خفى فى الكواليس، منذ ذلك الوقت أعطت احساسًا رائعًا بالريادة والتفرد انتقلت الدراسات والأبحاث حول مينغ جين خوى واعماله فى وسط عالم المثقفين فى بكين ومن خلال تقديم الأعمال المسرحية فى القطاع الخاص والانتشار من خلال وسائل الإعلام سادت هذه الأعمال المسرحية لتنطلق نحو فترة الابهار والانطلاق.

ويقول بيتر بورك اليوم "يبدو أن المسرح لم يعد هناك من يريده أو يحتاج إليه. كما أن المسرحيين لم يعد هناك من يثق فيهم" ففى بداية التسعينيات حققت

مسرحية "الفكر الكلى" المواجهة فى تغيير الجمود والتزمت فى القواعد المسرحية وكذلك حطمت الموقف والوضع الكئيب والحزين لخشبة المسرح الصينى. ويجب علينا إن نقول أن هذه المسرحية قد حققت نجاحًا لا يمكن أن ينكر.

والناقد المسرحى وو داو مينغ يقول "لقد قطفت مسرحية "الفكر الكلى" من مسرحيات "حديث الأيام العشر" و " الزوجان ينزلان من الجبل" حبكات "نجاح العلاقة الغرامية السرية" و "حقيقة ونجاح التفكير" لتقدم إلينا شجاعة وحزم القضاء على المحرمات والممنوعات.

وكذلك الحماسة وتأثرًا لخوض التجربة واختراق للممنوع وفرح وسعادة فى حب الرجل وعشق المرأة. ففي اللعبة الهادئة ومن خلال المبالغة في الأداء التمثيلى والمزج والتنسيق والسخرية، المخرج استطاع وأن يفوز بابتسامة من قلوب المشاهدين والتشجيع والتصفيق الشديد والحار منهم.

وتمثل هذه المسرحية المرة الأولى للتفوق الناجح والمهارة الفائقة والقدرات العالية فى تحطم وكسر القيود التى يتحلى بها الإبداع المسرحى تجاه المحرمات الجنسية والأخلاقية الجنسية فى مجال الأدب والفن الصينى المعاصر".

وعلى الرغم من ذلك "لقد سمعت أيضًا أن هناك بعضًا ممن يعبر سرًا عن عدم رضاه وتأففه من المشاعر اللاأخلاقية فى مسرحية "الفكر الكلى". إلا أنه إذا ما نظرنا إليها بنظرة شاملة . فإن مسرحية "الفكر الكلى" فى مجال تحطيم وتفتيت المحرمات والممنوعات يبدو أنها لم تواجه أى من المعارضة أو المقارمة".[1]

(١) وو داو مينغ "مسرح الطلائع في مواجهة المسرح الصيني المعاصر" نشرت فى "مجموعة خوا وان المسرحية صفحة ٢٨٦، دار نشر المسرح الصينى، عام ١٩٩٨ .

وحقيقة الأمر أنه على الرغم من أن مينغ جين خوى قد قام بالتمثيل والإخراج لعدد من المسرحيات قبل ذلك. إلا أن مسرحية "الفكر الكلى" قد استخدم فيها فكرة رؤيه العالم من وجهة نظر أخرى، فكانت نقطه انطلاق لإبداع حقيقى. "فكره" التمرد" من ناحية الفكر أو الفن جعلت من مسرحية "الكفر الكلى" نقطة انطلاق لمسيرة النهر الرائد للمسرحيات العلمانية الصينينة في التسعينيات.

الفصل الثانى

المعاناة وحيرة التسجيل

(انا أحب×××) و(وحيد القرن المحب) وباستخدام الطريقة الخاصة فى التعبير والتسجيل والأعمال الأدبية الهامة التى تعبر عن معاناة الناس والمجتمع أيضًا للتعبير عن الحالة المعيشية للإنسان المعاصر والتعبير أيضا عن التمسك بفكر ما والأمر والمثابرة وسط المعاناة.

إن مسرحية (الفكر الكى) تلقى الضوء على أن كل إنسان رهين الإحساس بالحياة اليومية,ونتيجة لذلك كان امتلاك مؤلفى المسرح لتقديرات جمالية مختلفة,فتقدم المجتمع وتغيرة يقع فى مقدمة العوامل التى شكلت النظرة الجمالية لمؤلفى المسرح.

فى منتصف التسعينيات وبسبب التطور السريع لثقافة الشعب و اختلاف التقديرات الجمالية للشعب عن الماضى أدى ذلك إلى التكوين التدريجى للوعى المسرحى . فتغير الشعب ادى ذلك إلى الحياة و سط تغيرات مؤلفين المسارح لذلك وبمعنى محدد حدثت تغيرات فى المسرح من ناحية (المفاهيم ,السلوكيات - الأشكال - الطرق) والسبب فى ذللك هو التغيير الكبير الذى طرأ على حياة الشعب. والمناقشات المسرحية ل (مينج دينج خوى) صاحبت تيار التقدم فى المجتمع ,وأعدت هذة المناقشات لنفسها مكانة فى الوسط المسرحى وهذا فى رأيى يرجع للأسباب الآتية:

استخدم (مينج جين خوى) خبرته العاطفية فى هذا العمل وتجسيد هذه التجربة على خشبة المسرح،وقربها من الحياة الواقعية،وفى أغلب الأحيان كان يعمل على التعبير عن الحياة الأولى،وذلك من أجل رفع الفواصل الفنية والواقعية غير الواضحة واحياء المواضيع الجديدة المعبرة عن المجال المسرحى.

الإبداعات المسرحية (مينج جين خوى) قامت على السلوكيات الهادئة والشامخة ومن الناحية الفنية فهى تبتعد عن الأنماط القديمة ولكنه تميل نحو الانماط والطرق الجديدة فى التعبير عن ألوان الحياة المختلفة.

إن نجاح (مينج جين خوى) يرجع إلى معاناته وتسجيله للحيرة التى يعيش فيها الناس نتيجة تغيير المجمتع فلقد غابت هذة النقطة الهامة عن كثير من الأعمال فى فترة التتسعينيات.

يعتقد (مينج جين خوى): أن المسرح يحتاج إلى عين تراقب الحياة الواقعية ويحتاج إلى أذن تنصت إلى ما يدور فى العالم،ويحتاج إلى أنف وفم يستنشق بهما هواء العصر ويحتاج إلى لسان يلقى به الخطاب التمثيلى ينتقد أحوال الشعب ويحتاج الى جسم وعقل يتذوق ويحتضن بها الآلاف من التغييرات على خشبة المسرح واهم شىء هو حاجة المسرح إلى العقل وبالطبع المسرح فى حاجة إلى المسرح ويجعلنا نشعر بغرور الثقة والكرامة والشجاعة وروح الشك والذكاء روعة وإنجاز والابتكار.

وبالطبع المسرح فى حاجة إلى العقل فالمسرحية من الصعب أن تقترب من الإحساس بالحياة ولكنها تقلد وتحاكى الحياة،فهى ليست آلة تستطيع (صنع الشعور) ولا تستطيع أن تقوم بإرضاء اهواء الشعب فى (إبراز الحقيقة).

وبالطبع بناء العمل المسرحى فى حاجة إلى العقل.واستخدام العقل يعنى من خلال مسمى تقدم البشرية نقوم بإعلان الحرب على فكر مؤلفى المسرح. وإطلاق النيران نحو مؤلفى المسرح المفتقدين للموهبة وتحمل المسؤلية والهجوم على استسلام كتاب المسرح. فاستخدام العقل يعمل على دفع المؤلفين والشعب على خشبة المسرح وخارج خشبة المسرح للتمسك ببديهية فكرية ودفع العقل والتحرر من الذات. وهذا يجعل الانسان شديد التأثر ويولد فى الإنسان مشاعر سريعة مما يؤدى إلى نتيجة حتمية على خشبة المسرح.

ومن خلال الأعمال العقلية نرى أنها قريبة من المشاعر الإنسانية خاصة فى جوهرها فهى قريبة من لحن الحياة ومن النكهة الشعرية فى أكثر الأعمال المشجعة لمناقشى الفنون على استخدام الذكاء فى الوصف وتجعلهم يحلقون فى الهواء الطلق كالروح الجميلة.

والأعمال المسرحية التى تخلو من العقل تصبح متجمدة وتصبح مسرحية قبيحة، مسرحية خادعة وتزعم بأنها مسرحية ذات خبرة فهى مسرحية شاحبة.فكلما اتسعت هذة المسرحية كلما ظهرت نتائجها السيئة ونرى الاثار السيئة العميقة لها. فالمسرحية التى تخلو من العقل تخلو أيضا من العاطفة كالعين بلا دموع كالجراة بلا معرفة كالحزن، كالشخص الذى لا يبالى من شىء,كالشخص الذى ليس من ورائه منفعة كالشخص الذى لايقلق على شىء ولايطمع فى شىء . فمؤلفى المسرح يستخدمون الطرق القديمة فى مسرحياتهم والأشكال القديمة والأضحوكات القديمةوالانطباعات القديمة ولا يكفو عن اعادة البدايات البالية فى مسرحياتهم كالمسرحية التى تعكر صفو الناس وتنتهى نهاية قبيحة.

فالمسرحية التى تخلو من العقل نتيجتها هى سعادة الكاتب بالاستسلام إلى ظروف المسرح الحيوانى وبهذه الطريقة تتكون المسرحيات القبيحة.فالمسرحية التى تخلو من العقل تخدع الذكاء البشرى وتستهزىء بتقدم ثقافة المجتمع.

فمن خلال المعنى الأخير للمسرح نستطيع شرح المغزى من الحاجة إلى العقل فهى تعنى التغيير والهدم والتعاون وإعادة البناء وتعنى انه من الضرورى استخدام الانسان لحقوقة الفكرية,فهى تعنى ايضا وجود التقدم الأبدى على خشبة المسرح,وحتمية وجود القدرة على الابتكار والتقدم.

وقد انطلقت مناقشات (مينج دينج خوى) المسرحية من خلال هذة الطريقة من التفكير.

(مينج دينج خوى,وانج شياو لى خوانج دينج شى) فى عام ١٩٩٤ قاموا بابتكار العمل (أنا احب×××) واعتبره بعض النقاد انه إعلان لربيع الشباب الصينى خاصة فى نهاية القرن العشرين. فهذه المسرحية تستفسرعن ثقافة عصر (وانج سو) وما بها من تعاون الشركات وقد قام ممثلين المسرح بتجسيد هذا العمل على خشبة المسرح فكلمات المسرحية الآلاف جمعيها تتكون من (أنا أحب×××) فهى تحكى قصة نشأة مجموعة من الشباب فى نهاية الستينات وتحكى أيضا ما يحب وما يكرة هؤلاء الشباب والأشياء التى أثرت فى نفوس هؤلاء الشباب.

(وفى كتاب وأرشيف مسرح الرواد) الذى شارك مينج جين خوى فى تأليفه وصدر عن دار نشر الكتاب فى يناير عام ٢٠٠٠ جاءت بعض الملاحق بعد

(١) مينج جين خوى "من الطبيعى أن يتطلب المسرح العقل" وأرشيف مسرح الرواد.

مسرحية "أنا أحب×××) وهى حوالى تسعة ملاحق" أخرى الأول الثانى هم لشاعر الإصبع (جو لو شينج) وقصديتيه (ثقة بالمستقبل) و(حب الحياة). فى أثناء العرض الأول لـ (قص . جيفارا) قام (جو لو شينج) بقراءة قصديتة (ثقة بالمستقبل) فهى تساعدنا على فهم (أنا أحب ×××) وتساعدنا على فهم المناقشات المسرحية لـ (مينج چين خوى).

وصف (جو لو شينج) فى شعره عن عودة الشباب المثقفين إلى مواطنهم الاصلية فانتشار الشباب المثقفين فى الصين يعتبر من أهم الإنجازات فى تاريخ الشعر الصينى خاصة فى فترة نهاية الستينات وبداية السبعينيات وفى الوقت نفسه سار كثير من مؤلفى الشعر فى نفس طريق شعر (جو لو شينج) لذلك اعتبر شعر (جو لو شينج) هو (الشعر الروحى للشباب المثقفين) (الشخص الأول فى حركة التجديد الشعرى فى منتصف الثورة الثقافية). وفى عام ٢٠٠٠ اعطى (الأدب الشعبى) للشاعر (جو لو شينج) جائزة الشعر الغنائى .

ففى ظهر يوم. ١ ديسمبر عام ١٩٦٨ فى تمام الساعة الرابعة وثمانى دقائق قام (جو لو شينج) خريج الدورة ال٦٧ للمدارس الثانوية فى بكين بالانضمام كواحد من شباب المثقفين إلى الجيش بمقاطعة (شان شى) ,ولوح بيده منشدا قصيدتة التى شاعت فيما بعد وهى (الساعة الرابعة وثمانى دقائق فى بكين):

الساعة الرابعة وثمانى دقائق فى بكين/واليد تتقلب مع موجة البحر/الساعة الرابعة وثمانى دقائق فى بكين/صوت عظيم لصفارة حيوان/صوت عاصفة مغادرة/وتدور فى اتجاة المحطة/وبكين فى آثار قدمى/وتزول ببطىء/فإننى ألوح بزراعى مرة أخرى لبكين /وأرغب أن أطوق عنقها/وبعد ذلك أناديها بصوت

عالى/لتتذكرنى للأبد/بكين حقا أمى/واخيراً امسك بأى شىء/ولأ اهتم بمعرفة يد من هذه /لأننى لا استطيع أن أهدائها/ لأنها بكين فهى لى/وأخيرا بكين ملكى أنا.

إذا كانت قصيدة (الساعة الرابعة وثمانى دقائق ببكين) تعبر عن مشاعر مغادرة الشباب المثقفين لبكين ..

و(ثقة بالمستقبل) مليئة بالدموع والحزن فى التعبير عن الملامح الروحية لحركة الانطلاق إلى الجبال والنزول إلى الأرياف لجيل شباب المثقفين

وقصيدة (ثقة بالمستقبل) نشرت فى عام ١٩٦٨:

شباك هذه الحشرة ختمت على مدفاتى بلا مشاعر/ونتنفس رماد الدخان الزائد الناتج عن حزن الفقر /وفجأة احاول أن أتخلص من هذا الرماد /وأستخدم الزهور الثلجية الجميلة فى الكتابة/ثقة بالمستقبل/وأشجار الكروم البنفسجية الندية فى اعماق الخريف/واظل استخدم بعنف الأشجار المتجمدة /لأكتب على الأراضى الموحشة/ثقة بالمستقبل.

أنا استخدم أصابعى---فتتوجة المياه نحو الامواج المتسلسلة/واريد أن استخدم يدى---لأحمل شمس البحار وتذبذب اشراقة الفجر---الريشة العاطفية والجميلة/واستخدم قلم الطفل لأكتب/ثقة بالمستقبل.

أنا على ثقة تامة بالمستقبل/وذلك بسبب اننى على ثقة تامة بالمستقبل فى عيون الناس/ورغبتهم فى إزاحة المعاناة /وهم على وعى تام بمقالات الأيام والسنين .

نحن لانهتم بالأشياء العفنة/ضالة الطريق،المقهورة بسبب الحزن/فانها تبعث الدموع المتناثرة والمشاعر العميقة /وتعطى لنا الابتسمات المقهورة وحرارة السخرية.

وأنا على ثقة بأن الناس خلف ظهورنا/فبدون مناقشات عديدة نضل الطريق نفشل ونجح/وكل هذا أعطانى بالطبع الإحساس بقيمة الحماسة والموضوعية والعدل.

أصدقائى وثقوا بالمستقبل /وثقوا بالنجاح الباهر/ وثقوا بشباب الحرب المفقودين وثقوا بالمستقبل،وحبوا الحياة.

والقصيدة الأخرى لـ (جو لو شينج) (حب الحياة) قام بتأليفها عام ١٩٧٨:

ربما يكون جسمى النحيف كحشائش الخيرزان/لا يستوعب آفاق مستقبلى/واسمع صوتى خلال الرياح الباردة والمطر المر/وأنا أردد جملة:حب الحياة/ربما بعد مصارعات البشر العنيفة /كان موتى أهدى من هدوء البحيرة/وأدعوك للذهاب الى المقابر لتبحث عن النصب التذكارى لى /مكتوب علية:حب الحياة.

حقا إننى أحب كل ما يتعلق بى/الأعشاب البرية كثيرة المنعطفات /فمن خلال هذا الطريق الملتوى والصغير/تمكنت من معرفة متاعب الحياة/وأنا أسير حافى القدمين متشردًا /أشعر بعمق بالزوايا والاضلاع للأحجار الصلبة فى الطريق/وزيادة عقبات الطريق/جعلت كل خطوة من اقدامى تترك جرحا بها.

أنا المتسول الذى ينظر الى ما يحمل ظهره ويسير/أعرف بعمق الجوع القاصى فى الشتاء وما يحمله من عواصف وثلوج/وأعرف أيضا الحر الملتهب فى نهار الصيف/وهذا يجعلنى اقدر جيدا جميع انواع النعيم.

ولكننى أيضا مفعم ببعض الأخلاق التى تناهض مقاومة تحديات الماضى/فالهزيمة مرة بعد الاخرى وانا لن أضعف/صامد حيًا/أحيا إلى الآن/وفى هذا الموقف أقول: (ثق بالمستقبل حب الحياة).

وفى ذلك وصف لشعر (جو لو شينج) وذلك لأنه أظهر تأثره بفكر مسرحية (مينج جين خوى) لذلك نستطيع فهم أن (أنا أحب×××) تساعد على فهم (عاطفة وحيد القرن المحب).

فمسرحية (أنا أحب ×××) تتخذ الشكل الشعرى اسلوبًا لها. فقد الفت هذة المسرحية من خلال طريقة (توالد الكلمات) فالمسرحية مليئة ب(الشروح والتفاسير) (التراجم المطبوعة)،فـ(طريقة قرائتها أطرب من الغناء)(فيقول ما يفعل ويفعل ما يقول) وذللك فى الاجزاء الاربعة لذلك (أنا أحب) بها شخصيات قديمة وحديثة وصينية وأجنبية وكذلك تصرفات وفكر الناس من خلال معاملاتهم اليومية،وتضم العديد مما يمكن أن نسميه ونراه فى خلال حياتنا اليومية. والآن نقتبس من كل قسم قطعة:

أنا أحب الضوء/ربما أحب الضوء لأننى وجدتة بسهولة/أنا أحبك/ ربما أحبك لأننى وجدتك بسهولة/انا احب نفسى/ربما احب نفسى لأننى وجدتها بسهولة/ ....

أنا أحب عام ١٩٠٠/وأحب صوت ناقوس عام ١٩٠٠/.........

أنا أحب الأساتذة الذين يقضون على هؤلاء الأساتذة وهؤلاء الأساتذة قضوا على أولئك الاساتذة وجميعهم ماتوا/لكن هذة النجوم أنجبت تلك النجوم التى انجبت هذه النجوم.......

أنا أحب كل الاحداث التى حدثت /أنا أحب كل الاحداث التى لم تحدث/انا احب الحقائق السخيفة التى لم تحدث/ وانا احب الحقائق الكريهة التى لم تحدث/واحب التنبؤات السخيفة التى لم تحدث /واحب التنبؤات الكريهة التى لم تحدث........

أنا أحب بلدى /أحب الشعب /....... أحب الدرسة/أنا أحب العمل/...... أحب القميص الأبيض/وأحب البنطال الأزرق/........

أنا أحب مبنى اتحاد العمال بشارع (وانج فو صينغ)/وأحب مطاعم بكين والمطاعم القومية/.......

أنا أحب الانسان السكران الذى أطلق العنان لشهوتة,وصار فى الظلام/واحب إلى الأبد الشفاة المرتجفة بقبلة مجنونة وحضن/.........

وأحب الطرق الذى يخلف دويا/وأحب الخطوات الرنانة/ وأحب الدرج ذا الصوت المتميز/........

أنا أحب الضوء/وربما احب الضوء لانى وجدته بسهولة /وأنا أحبك/وربما أحبك لأننى وجدتك بسهولة /وأحب الرحيل/وربما أحببتة لأننى وجدته بسهولة.....

فالمسرحية قائمة بطريقة (الكلمات المتنامية),فهى تضم كل ما يعرفة الكاتب ويفكر فيه ويحوى صدى عاليه. فلماذا يستخدم الكاتب هذة الطريقة فى التعبير؟فماذا تعنى هذة الطريقة فى التعبير؟ وماذا تعنى أيضا هذة الطريقة بالنسبة للقارىء والمشاهدين؟

فجميع الأعمال الفنية هى محاولة من كتاب الفنون فى معالجة العالم,فهى طرق للتعبير وكشف عن مشاعر وتصرفات الناس فى الحياة,والكاتب الذى ولد عام ١٩٩٤ وألف (أنا أحب xxx) يتبع أيضا الطريقة نفسها فهو قام بالتعبير عن ما امتلىء به مؤلفى هذا العصر من المتناقضات والتغيرات فى فكرهم الخاوى ,والكارثة التى أصابت فكرهم وكانت تجمع بين الجنون والتلاشى والإصرار.وهذا العمل يحتوى أيضا على مشاعر الحزن وعدم التفاؤل مثل الشعر الغنائى ل(جو لو شينج)فى (الساعة الرابعة وثمانى دقائق ببكين).

(أنا أحب xxx) تعبر عن حالة من التأمل العميق لايمكن الفرار منها ,وحالة من الإصرار على التأمل. وبعد مرور ٨٠ عامًا على حركة الإصلاح والانفتاح,,وبعد مرور ٩٠عامًا من الانعزال والوحدة فى فترة التحول الاجتماعى والثقافى ,فى ظل حالة من البساطة والفوضى فى حجرات سكن الطلبة فمنهم من يستمع إلى الأغانى ,ومنهم من يصادق الفتيات,ويمنيهم بكلام الأحلام.نحن الآن نحتاج الى الجدل لتقييم (هل المسرح يستحق الذكر ام لا ؟,هل له مستقبل أم لا. والاستنتاج هو أننا لأنهتم بما يقال ,فنحن فى حاجة إلى الاهتمام بالمسرح,وفى حاجة إلى تغيير المسرح.

وقد قال السيد لوشون : مما يستدعى الحزن والأسى هو أنه بعد أن يعود الإنسان إلى الطريق الصحيح لايجد طريقا يسير فيه، فمؤلف مسرحية (أنا أحب ×××) أحدث بعد ذلك طريقا من (الإصرار) لم يكن هو نفسة يتوقعة.ناقش بعض الاشياء التى لا توجد طريقة للتعبير عنها واخترق الحد الفاصل بين جميع انواع الفنون فالحدود المبهمة بين الفن والحياة استطاع أن يقوم بالملائمة بينها فبدت وكانها لعبة مسلية.

وقد اكتملت هذة الطريقة المسلية عن طريق اتحاد ركيزة العمل الادبى ودعامات المتعة والتسلية.

الكاتب الفرنسى (سارتر) حلل فى (لماذا نكتب؟) المشاعر النفسية للقراء فى قراءاتهم: (القراءة هى مرحلة من التنبؤ والتوقع)فالناس جميعهم يتنبأون بنهاية الجملة التى يقرؤنها ويتنبأون بالجملة والصفحة التى تليها,فالناس ينتظرون ما يتوقعه غيرهم أو ينفيه أو يثبتة ويكونون سلسلة من الافتراضات فى مرحلة القراءة,وسلسلة من الاحلام وما تلى تلك الأحلام من حقائق,وسلسلة من الأمانى فالقارىء يقع فى مقدمة الجملة التى يكتبها ,فجميعهم يواجهه المستقبل,ويصاحب قراءتهم عمق تدريجى ويتأسس المستقبل وينغمس فى نسيج الخيال ,وفشل المستقبل صفحة بعد صفحة يشكل مستوى تغير فى الأدب .

ما هى الحالة النفسية للكاتب فى مرحلة التأليف؟ وقد فسر ذلك (سارتر) قائلا: مرحلة التأليف تحتوى على مرحلة قراءة كامنة,حقا إن مرحلة القراءة الصحيحة تجعل القراءة الحقيقية غير ممكنة فعندما تتجمع الكلمات فى مرحلة الكتابة فمنظور رؤية الكاتب لهذه الكلمات لا يساوى منظور رؤية القارىء لها

لانه لم يكتبها من قبل ولكنه تنبأ بها فأين يضع الكلمات ليجعلهم يقرأونها وعندما يقرأون هذه الكلمات تجعلهم يستيقظون وعين الكاتب ومهارته تجعله يفحص تلك العلامات وباختصار ان هذه ليس الا بعض تعديلات فى الرسالة وفى هذا المجال فيما عدا الاثام التى حدثت لا يخبروننا بأى شىء دون ذلك . إن الكاتب لا يتوقع ولا يقدم افتراضات ولكنه يرسم خطة ...... وهو يقول ,ان المستقبل عبارة عن صفحة بيضاء لذلك فهو يواجهه معارفه وارادته وخططه وباختصار فهو يتقابل مع نفسه انه ليس فقط هدف مؤلفاته ولا يبتكر اهدافه .

إن الاعتماد على دعامة المتعة ودعامة المؤلف لتكملة اللعبة المسلية ,فدعامة العمل تقدم (الكلمات) (الحدث) وفى وسط (الكلمات و الحدث) يتحقق مفهوم اللغة والشعر,فلغة الشعر ومغزى الشعر ,تعتبر طريقة هامة فى التعبير والتوضيح للمشاعر .وبالنسبة لتوضيح حالة حياة البشر فى وسط المسرحية,فيعبر عن روح المشاعر وما تحمل من حزن ومعاناة ,ويوضح فكر الاصرار.فوحدة لغة الجملة فى (انا احب xxx) وتحطيم طراز التعبير فى المسرحيات القديمة ,واستخدام الطرازات الجديدة , لوضع الناس فى وسط المسرحية),حقا انه يحتوى على دعامات التسلية فى اللعبة المسرحية لجمهور المشاهدين) يوضح ملامح حياة الناس أثناء والبحث والاتجاة نحو التزمت الفكرى فى الحياة العادية واليومية.

فى رواية لورانس (عشيق زوجة تشارلى)

(نحن من الاساس نعيش عصر المسرحية التراجيدية ,لذلك فإننا فى قلق دائم، ترقب لحدوث الكوارث فنحن نعيش فى وسط الأطلال,نحن نبدأ فى بناء استراحات جديدة وصغيرة,نحتضن بعض آمالنا البسيطة والجدية.فهذة وظيفة

صعبة جدا .فالآن لا يوجد طريق واسع نحو المستقبل،ولكننا نتراجع الى البداية وتعوقنا الحواجز.لانهتم بما يؤثر فى المجتمع من حوادث ولكننا جميعًا يجب ان نعيش)

وهذا هو تقريبًا نفس موقف زوجة تشارلى.

وفى الحقيقة يمثل هذا الموقف أيضًا الصورة التعبيرية لشهوات ونزوات الكاتب المسرحى مينغ جين خوى في مسرحية "أنا أحب×××) واعماله الأخرى وبسبب ثقافة الديانة المسيحية والثقافة الغربية الحديثة التى تتمتع باتجاه واضح للانغماس فى الهواء المجوف، فقد جلبت هذه الثقافات المتعددة الاضطرابات والأضرار الجسيمة للفكر والسلوك والروح الإنسانية. ويقول نتشه "لقد مات الرب" ودليله على ذلك هو الانتشار الواسع لوعى الصعاليك والمبتذلة. وهذا ما أظهر بالعالم ما يعرف بـ "زهرة الحب" ليصبح العالم كله كأرض الأموات.

لذلك فإن إشادة نتشه بروح الخمر فى المسرحيات التراجيدية اليونانية القديمة ما هى إلا دعوة لتغيير طبيعة التراجيديا، دعوة لاستخدام البطولة فى المسرحيات التراجيدية اليونانية القديمة لتحل محل الجبن والتخاذل والذل والمهانة والفجور والمجون للصعاليك وإنقاذ الأرض والأموات. ومن الممكن القول إن وعى الحداثة فى الفنون الغربية الحديثة والمغزى الحقيقى له ما هو إلا معارضه صريحة للحداثة بل ونقد واضح للثقافة الغربية. فهى تهتم كثيرًا بالتعبير العميق عن ثراء الركيزة الأساسية لنفسية وأعماق الشخصيات والعقدة المركبة لها وكذلك مراحل تطورها. وتكشف كذلك تحول واختلاف ونضج النبل والسمو الجيد فى الإنسانية فى الثقافة الحديثة ومع ثقافات الحداثة. وكشف

روعة الجمال وهذا ما يجعل هناك ظهور جديد وكافى لتجمع الجمال والتذوق الجمالى فى مجموعات اللاوعى فى داخل الأعمال الأدبية والفنية وفى وضعية الاقتراب والتقارب الواضح لدعامات المتعة التمتع وتقاربها بالحياة الواقعية للإنسان فالتذوق الجمالى فى الفن يتطلب أن نتفهم أنه لابد من تحرير النفس والذات. وفى الوقت نفسه فإن هذا الأمر هو أيضًا ما يجعل الركيزة الأساسية لمتعة والاستمتاع وأن تضع الذات تتفهم بصورة عادلة لوضع ومكانة الذات والنفس فى المجتمع وتجعله يتفهم تمامًا أن هذا المجتمع من الممكن أن يجرى له الإصلاح والتطوير من جوانب عدة.

ويرى نقاد الأساطير البدائية أن خلفية النجاح الحقيقى للأعمال الفنية لابد وأن تتجمع بينهم جميعًا "عشيرة" أو قبيلة مشتركة "أو نوع مثالى نموذجى لشكل ما يظهر بصورة متكررة وهذه العشيرة أو القبيلة تمثل حكاية وحيدة على خلفية حكايات كثيرة متعددة لجماهير الشعب. ومن وجهة نظر نقاد الأساطير والخرافات البدائية فإن هذا القصة أو الحكاية ما هى إلا لبحث وسعى غير مرهق للبحث عن الفنان عند الكاتب". حتى تلك الحكاية الوحيدة والخالدة التى يعبر عنها الفنان بلا وعي من خلال العصر الذى ما يحقق النجاح. وهذا النوع من الحديث يوضح الإفراط فى المعارضة والتحكى بوجهة نظر وحيدة. إلا أنه من خلال مراجعة وفحص بعض الأعمال الفنية للأبد وأن نعترف ونقر بمثل هذا النوع من الاستنتاج والاستدلال لنقاد الأساطير البدائية. بل ونؤكد أيضًا على الوجود والتواجد الواسع والكبير لها فى العديد من الأعمال الفنية. فالحكاية الوحيدة والخالدة لهذه "العشيرة" أو "القبيلة" قد عبر عنها البعض مستخدمًا الجملة الختامية فى المتاعب والصعوبات، تعالى لنوجز القول المعنى هو أنهم

يتحملون الصعوبات والمشاكل ويعارضونها أيضًا واستمرارهم فى المواجهة مع الصعوبات هو ما جعلهم يتمكنون من تجاوز الصعوبات والمشالك بل يواصلون حياتهم ومعيشتهم بقوة وإصرار".(١)

فعلى الرغم من استخدام الاراء اللغوية الطويلة والمطولة والاراء المتعددة المتباينة لياو يى مين والتى تخرجت من قسم الأدب المسرحى بأكاديمية الفنون المسرحية المركزية فى عام ١٩٩٢. وهذه المسرحية لاقت النجاح الباهر والرائع عند عرضها على خشبة المسرح الصغير فى ذلك الحين.

وتتناول مسرحية "وحيد القرن المحب" عرض لقصة حب لشاب فى "العصر المادى" فالحادثة العرضية للمسرحية المتمثلة فى "العصر المادى" شكلت بصورة جيدة وبايجاز واضح الخلفية الزمنية للحكاية وكذلك مضمون ومحتوى القصة كالتالى. "إن هذا هو عصر تجاوز المادة، إن هذا هو عصر تجاوز المشاعر إنه تجاوز المعرفة/ إنه تجاوز الثقافة/ إنه عصر الأرض الخصبة عصر الذكاء والمعرفة والحكمة.

إن لدينا الكثير من الأمور لابد وأن نؤديها/ إن لدينا الكثير والكثير من الأمور لابد وأن ندرسها/ عندنا الكثير من الأشياء لابد وأن نسمعها/ هناك المتطلبات الكثيرة التى يجب وأن نفى بها.

الحب شمعة/ تهب لك الضوء والنور/إلا أنها مع هبوب الرياح تنطفئ ويختفى نورها/ الحب كعصفور طائر/ يتزين بمناظر جميلة/ إلا أنه مع تغير المناخ والجو

(١) يمكن مراجعة "دراسة الروح الخرافية للتراجيديا" مجلة "أدب المسرح" العدد ١٢ لسنة ١٩٩٢.

سرعان ما يطير بعيدًا/ الحب كالزهرة اليانعة/ رائعة تحرك مشاعر الآخرين/ إلا أنها مع مرور شهر مايو فإنها سرعان ما تجف/ الحب كقوس قزح/ ياله من رائع الجمال والألوان المبهرة/ إنها دجل وخداع موقت/ فما أن تسطيع الشمس حتى تختفى).

الحب ياله من شىء جميل/ لكنه لا يتحمل ضربة/ الحب ياله من شىء جميل لكنه يسقط من أول ضربه/ الحب شىء جميل لكنه لا يحتمل ضربة، الحب شيئًا رائع لكنه يسقط ن أول ضربه).

إنه رجل يحب سيدة. لقد فعل لها كل ما يستطيع أن يفعله لها. إن هذا الرجل هو مالو تلك الشخصية الرئيسية فى مسرحية "وحيد القرن المحب" وهذه الشخصية فى عين الآخرين ما هى إلا شخصية مالو ذلك المهووس العنيد الأحمق. فقد تجاوز فى تعظيم وتضخيم والرائعة الفخمة مع النقد الواضح والجارح للطباع الخاصة بالعالم النفسى والتى تغطى على الخضوع والإقرار للمبدع. بل تجرى نحو الضجيج الخارجى لتخفى وتطوى على المشاكل الإنسانية الحقيقية والواقعية. وبالرغم من أن الانطلاقة تأتى من العلاقات الشديدة. إلا أن المبدع أحيانًا كثيرة ما يضل أو يتوه فى عالم إبداعه الخاص والحكايات الممتعة له من خلال الصور الرائعة والعادات الرائعة ولكن مسرحية "أنا أحب ×××) توضح لعمق حقيقى وصريح الموقف الراسخ للمثالية عند المثقفين، جموع المثقفين حينما عاشوا فى فترة "تحمل الصعوبات".

ويقول كاشرا "الفن لا يعد فقط إعادة كتابة واضحة للواقع والحقيقة لموقف ما. بل هو طريقة واحدة للرؤية الموضوعية لحياة البشرية والأشياء وطبيعتها. وإنها لا تعد فقط تقليدًا ونسخًا للحقيقة أوالواقع . بل إنها اكتشاف للواقع".

وعليه يمكن القول إن مسرحية "أنا أحب×××) ما هى إلا الاكتشاف الخاص والوحيد للمبدع تجاه أسلوب الشعور بالذات وأساليب التعبير عنها. كما يمكن وأن نقول أن فترة بدايات الإبداع المسرحى عند مينج جين خوى جاءت فيها المسرحيات الأولى والمسرحيات الأخرى تختلف تمام الاختلاف فى السعى الفكرى للمسرح وفى توضيح وابراز المزايا المسرحية. وبين الغموض والابتكار فى الأشياء. تحرر الإبداع المسرحى من القوالب القديمة الراسخة والعادات والطباع السيئة. بل وكشف ووضح كافة الألوان الجديدة لإبداعات الحداثة والطلائع من حيث التحرر الفكرى والإبداع الفنى الجديد.

وفى نهاية فترة التسعينيات. ظلت الإبداعات المسرحية لمينج حين خوى فى إظهار وتوضيح الجوانب المختلفة للشعلة الفكرية والمعرفة واتجاهاتها. وتعتبر مسرحية "حب الكركردان" مثالاً على ذلك.

فمسرحية "حب الكركردان" هى أول الأعمال المسرحية للكاتبة الشابة لياو يى مين والتى تخرجت من قسم الأدب المسرحى بأكاديمية الفنون المسرحية المركزية فى عام ١٩٩٢. وهذه المسرحية لاقت النجاح الباهر والرائع عند عرضها على خشبة المسرح الصغير. فى ذلك الحين.

وتتناول مسرحية "وحيد القرن المحب" عرض لقصة حب لشاب فى "العصر المادى" فالحادثة العرضية للمسرحية المتمثلة فى "العصر المادى" شكلت بصوره جيدة وبايجاز واضح الخلفية الزمنية للحكاية وكذلك مضمون ومحتوى القصة. كالتالى.

"إن لدينا الكثير من الأمور لابد وأن نؤديها/ إن لدينا الكثير والكثير من الأمور لابد وأن ندرسها/ عندنا الكثير من الأشياء لابد وأن نسمعها/ هناك المتطلبات الكثيرةالتى يجب وأن نفى بها.

الحب شمعة/ تهب لك الضوء والنور/ إلا أنها مع هبوب الرياح تنطفىء ويختفى نورها/ الحب كعصفور طائر/ يتزين بمناظر جميلة/ إلا أنه مع تغير المناخ والجو سرعان ما يطير بعيداً/ الحب كالزهرة اليانعة/ رائعة تحرك مشاعر الآخرين/ إلا أنها مع مرور شهر مايو فإنها سرعان ما تجف/ الحب كقوس قزح/ ياله من رائع الجمال والألوان المبهرة/ إنها دجل وخداع مؤقت/ فما أن تسطع الشمس حتى يختفى).

الحب ياله من شىء جميل/لكنه لايحتمل ضربه/ الحب ياله من شىء جميل لكنه يسقط من أول ضربه/ الحب شىء جميل لكنه لا يتحمل ضربة الحب شيئًا رائع لكنه يسقط من أول ضربة).

إنه رجل يحب سيدة. لقد فعل لها كل ما يستطيع أن يفعله لها. إن هذا الرجل هو مالو ذلك الشخصية الرئيسية فى مسرحية "وحيد القرن المحب" وهذه الشخصية فى عين الآخرين ماهى إلا شخصية مالو ذلك المهووس العنيد الأحمق. فقد تجاوز في تعظيم وتضخيم الفرق ما بين امرأة وامرأة أخرى، ففى "اليوم يفهم الجميع جيداً وبوضح معنى الاختيار". إلا أن المبدع فقط هو من يرى أن شخصية مالو ما هى إلا أن نفذها اختلاف نوعى وسط جماهير الناس فهى تمثل الكركردان.

لذلك فإنه يجب على المبدع أن يضيف بعض الوصف والعرض المتعاطف مع مالو. ومن وجهة نظر المؤلفة المسرحية لياو يى مين. فإن إنسان اليوم وما يعرف بـ "ذكاء" وفطنة "إنسان اليوم من غير الممكن أن نذهب لإعداده. بل إنها يمثل شيئًا لا يتوافق مع المنطقة ونبذل الجهد الكبير حتى نحدده ومع وجود الكثير من الاحتمالات والكثير من الطرق والكثير من الاختيارات فى المجتمع الحديث فإن الإنسان يمكنه أن يجد لنفسه الوضع الأفضل وجميع الأشخاص يمكنهم أن يجدوا لأنفسهم وسط المشاعر والواقع نقطة الارتكاز المستوية للحكمة والذكاء الإنسانى. وهى تلك التى تمنعه من السقوط فى المعاناة والصعوبات الشخصية. بل وتجعل الآخرين يسخرون من هذا الوضع. وهذا هو مالم يتقنه مالو وهو نفسه الشىء الذى لا أحبه. فليس فقط المشاعر بل كل الأشياء كلها هكذا. فإذا لم يكن هناك تحول فإنه لن يكن هناك إبداع جديد ولن يكون هناك أى عالم جديد، بل ولن يكن هناك أيضًا اية بداية جديدة تفكر فيها أو لم تفكر فيها".

فالسعى والبحث عن الآمال والحب بإصرار وعزيمة فى عصر تجاوز المادة يتمثل فى ذلك الكركردان الذى فى هذه المسرحية وهو ما عبرت عنه المؤلفة المسرحية لياو يى مين قائلة.

"الحب شىء خاص بالذات، فليس هناك أى إنسان يستطيع حقاً أن يتحقق من أنه يستحق أن يذهب إلى الحب، ولكن عندما يكون هناك حب فمن الممكن أن يستطيع الإنسان وأن مساعده فى التغلب على كافة أنواع القصص المفتعله فى الحياة. فالتواصل الأطول يمكنه من الارتقاء نحو العالم، بل ويمكنه من الوصول واكتشاف الأعماق الداخلية للذات التى لا يمكنه الوصول إليها بمفرده. بل وتمكنه أيضًا من الهام قنوات المشاعر التى تخدرت فى الأوقات العادية ليتجاوز بذلك

متاعب وصعوبات تراكمت عبر الشهور والسنين. لتسقط بذلك شرنقة قديمة للعادات والتقاليد العديدة لتكشف للخارج والعالم الخارجى الجزء الضعيف بل الأضعف لذاتك.

وبسبب الضعف الشديد فإنه من الطبيعى وأن تتعبك الأمراض الآلام. ولكنه إذ لم تتفاهم مع العالم وإذ لم تشعر مباشرة مع الآخرين. فما هو المعنى والمغزى من أن نعيش؟

لا فالحب عندى ليس حب المشاعر وليس وجبه ولقاء. بل إنه نوع من الشهوات التى لا تموت. إنها حلم بطولة للحياة الصعبة". فأنا أحب جدًا كلمات دولاى.

يقول مالو "إن النسيان هو الأمر الوحيد الذى يستطيع الإنسان العادى أن يفعله. إلا أننى قد قررت ألا أنساها أبدًا".

والشخصيات فى المسرحية لها مشاعر محدودة وملموسة بل وهناك معاناة خاصة ملموسة ووظائف محددة أيضًا إلا أن كل هذه الأشياء جميعًا لا يتمتع بالمغزى الحقيقى الواقعى. إن من مشاهد هذه المسرحية من الجماهير يمكنه وأن يشعر بأن هناك بعض الأشياء التى فى حياته ومعيشة تستحق التمسك بها ومن الممكن وأن نتمسك بها. وصولاً إلى أن الحب ونهايته ليس ذلك الشىء الذى تهتم وتضعه المسرحية نصب عينيها "وترعاه".

المسرحية ثرية بالألوان الرمزية. فبالإضافة إلى التعبير عن الحب فالفتاة الصغيرة فى المسرحية مينغ مينغ تمثل تشخيصًا لآمال وحيد القرن فى الماضى بل إنها أيضًا وفى الوقت نفسه تمثل تصغيرًا للحياة والأعراف العامة فى العصر

المعاصر. مالو وحيد القرن يسعى فى البحث عن الفتاة مينغ مينغ والحب العصيب. ما هو إلا سعى حيث وهن للآمال والأحلام الإنسانية. وهو أيضًا سلوك الإنقاذ من الأحلام والآمال الانحطاطية والانهيار الآخلاقى والعادات السيئة.

(على خشبة المسرح. الفتاة مينغ مينغ مربوطة على كرسى والشاب مالو يجلس بجانبها)

مالو: وقت الغروب هو الوقت الذي تضعف فيه قدراتى البصرية فإذا ما نظرت نظرة على الشارع فهناك فتيات جميلات. كما تغيرت أشكال الطرق والعمارات تمامًا كما لو كنت فى دار العرض. أما أنت فتقعين علي درجات السلم الكهربائى وانت تتعطرين للشباب وتبدو عليك النظرة والجمال وهذا المظهر العجيب. وعندما مررت بك حتى ادركت إنك تكين لقد وقع الأمر فى ذلك الحين. وكان لدى صديق يغسل أسنانه كان يريد منى أن أصدق أننى قد بدأت فى هذه اللحظات. تمامًا مثل ذلك الوقت الذى ظهر فيه تولا فى غابات أفريقيا. ولكننى أعلم جيدًا أننى لست كذلك. إنك مختلف، إنك وحيد، الأضعف. الأنظف أنك مثل السماء الواسعة: حبيبتى مينغ بينغ، أنت يا صديقتى كيف لى استطيع أن اجعلكى تفهمين ذلك/ إنك كذلك المنديل الدافىء الذى مسعى وكالبيرة الباردة. والقميص الذى يتلألأ بأشعة الشمس، كالحلم الذى يعاودنى يومًا بعد يوم. إنك كالشهوة اللذيذة والجارحه الجديدة التى تندمج كأحمر الشفاه الذى رسمتيه عى الشفايف. إن جمالك الرائع وشهوتك الجامعة قد حولك كالحيوان الذى لا يمكن السيطرة عليه. إنك كأشعة الشمس تمامًا لا يمكن وأن نهرب منها. أنك كالمسرحية عادة لا يمكن أن نوقفها. أوكالجائع، تبدو باردة دون أى مشاعر. إننى أفكر فى أن أجعل لك بيتًا. وأكون أبًا لأ ولادك، أفكر فى أن أهب لك كل الأشياء

التى تفكرين فيها، أننى أفكر فى أن أقوم بايقاظك لترين سطوع الشمس وأشعتها، أننى أفكر فى أن احسس ظهرك، لأجعل أجنحة الجنة تظهر وتنمو من جديد. كيف يمكن وأن أجعل مشاعرك تصل مع آمالى ويتنشرا سويًا معك ليتسلقا على أكتافك ويتغلغلا في قدميك فهل يمكن أن يبدع على الأقل؟ إننى أفكر فيك. أننى أفتح فهى أتطلع إلي كل جوارحى. أتطلع إلى شعرك. وأتطلع إلى عينيك واتطلع إلى الجزء السفلى منك. وإلى خصرك الجميل وبطنك. إننى أحبك! إننى أحبك من كل قلبى، إننى أحبك كالمجنون كيف لى أن أجعلك تفهمين كيف آحبك؟ إننى أصبر أتحمل فى صمت أننى أصرخ بأعلى صوت؟ إننى أقف أمام المرآة أسب نفسى كالمجنون؟

إننى ساندفع إلى مكتبك وأدخل؟هل أدفع على الأرض؟ إننى التحقت بالجامعة إننى سجلت لرسالة الدكتوراه، إننى عملت كاتبًا! إننى منذ أن تخليت عن كبريائى من أجلك وأنا أتحمل برود وقسوة الآخرين، لقد دخلت مستشفى الأمراض النفسية والعقلية كنتيجة لتفاقم حبى لك من شده حبى لك قد جننت؟ كما أننى انتحرت تحت شباكك ؟ مينغ مينغ قوللى ماذا يجحب على أن أفعل؟ إنك ذكية ماهرة، إنك صاحبة لسان ذلق، إننى أحبك من أعماق قلبى يا حبيبتى مينغ مينغ.

(غطى الليل بسكونه كل أنحاد خشبة المسرح. مالو ومينغ مينغ)

مينغ مينغ:

إننى أتحدث عن "الحب"! هذه المشاعر من أين تأتى؟

من القلب والكبد والأوردة. من أى هذه الأعضاء يأتى!

ربما فى ذلك اليوم قارب القمر من الأرض وأشقة الشمس تسطع بأشعتها ورياح الربيع تبعث بالدفء فى كل مكان لتجعل جلدك ناعمًا ورقيقًا ولضعف بخار الماء المتخفض الشكل في منغوليا يجعل قلبك يدق بسرعة شديدة . أو من ذلك الأمل الذى يتأجج فى قلبك والاضطربات التى يجلبها لك الدورة الشهرية. لقد غير مصباح غرفته منذ قليل. لقد أكل كل الخضروات التى تركها على الكراسى. لقد نسى أن يهذب شنبه وذقنه ليبدو وجهه شاحبًا، كل هذه الأفعال استخدم أعصابه لينحدر الشعور بالخمول. كل هذه هو ما يحدثنا عن الحب.

مينغ مينغ:

إنك تصر على أن لا، أنك تصر على ألا تسمع كلماته علىّ أن أجبر على أن أتفهمه. فقط إذ استطاع هو أن يجعلنى أحبه فقط لا يتركنى، فقد حتى أستطيع أنا أن اتحمل وأصبر، إننى سأحبه كما يحبنى تمامًا. فإذا عذبنى في حبه فأننى أستطيع أن اتحمل هذا العذاب من أجل حبه. يمكنه أن يخدعنى، يمكنه أن يتملقنى ، ومن الممكن له وأن يظلمنى ويعذبنى. يمكنه أن يعلقنى فى الفراغ الواسع. يمكنه أن يرمى جسدى على الأرض، كل لك فقط حينما يستطيع أن يجعلنى أحبه.

لماذا تنظر إلىّ هكذا كالمجنون؟ إن حبك أصبح ضعيفًا بلا قدرة أمامى الآن. لا يستحق وأن نتحدث عنه لقد انقشع الضباب، أنت تعتقد اى شىء يكون الحب؟ شىء أمام الزهور وتحت القمر، شىء لذيذ وممتع أم هو اتحاد البحار بالجبال؟ فالرجل بل شجاعة، لا يمكن وأن يذهب ليبحث عن سيدة لتكن هى رفيقة حياته. ولكن لا يمكن أن تقول "الحب" زيف زيف...".

مالو:

فلتتساها، إذا نسيتها فإنك تستطيع بعد ذلك ألا تعاود التحمل والمشقة مرة ثانية. إذا نسيتها فلن تعود مرة ثانية للمعاناة والآلم. فلتتساها. فلتنس أنك لم تعد تملك آى شىء. ولتنسى كل أشياء الآخرين. فلتنس كل الأشياء التى ضاعت منك وتلك التى لم تستطيع الحصول عليها.فلتنس الانقتام فلتنس الاهانة فلتنس الحب تمامًا كالكردان الذينسى المراعى، وتمامًا مثل الناس على سطح الأرض نسوا جميعًا الجنة. تمامًامثل المعوق الذى نسى نفسه واسرع الخطوات ليطير، مثل أوراق الأشجار المتساقطة التى نسب الرياح والعواصف. مثل زوة الكركردان الذى نسى زوجته، نسى أناالانسان قد ينسى الشىء الوحيد الذى يستطيع وأن يفعله إلا أننى قررت الآ انساها".

ومثل مسرحية "أنا أحبxxx" تعتبر مسرحية وحيد القرن المحب مثال يعبر عن أوضاع موجودة فى الحياة العامة، وتبين أيضًا موضوع "الإصرار" ولقد حدث تطور شخم لملامح العصر فى الفترة ما بين بدايات التسعينيات ونهايته. ففى بداية التسعينيات وبسبب أن الناس تحولت من النهضة الفكرية والتحرر الفكرى لعصر الثمانينيات ودخلت إلى مشاكل وصعوبات الضغط العصبى، اما مسرحية "أنا أحبxxx) والتى تعتمد على "الإصرار" لموضوع لها قد حصلت علىّ تقدير العديد من الناس.

الفصل الثالث

السخرية والفكاهة من أجل الجمهور

يسعى "مسرح الرواد" إلى جعل التعبير عن المشاعر الشخصية يمتد ليشمل المجالات الاجتماعية، بمعنى أن يستخدم المهارات والحيل لجذب الجمهور، وفى الوقت نفسه يتجاوز عقبات المجال الأيديولوجى.

تجدر الإشارة هنا أولاً إلى ذلك العمل المسرحى الذى انصهرت فيه الفلسفة والمتعة معًا فى بوتقة واحدة وظهرت فيه الفكاهة السوداء بقوة، ألا وهو "مهاجمة زى دو" للمخرج وانغ زون سى. وقد خرج هذا العمل إلى النور في عام ١٩٩٥م، كما أنه قد أثر كثيرًا على الأعمال المسرحية اللاحقة وذلك بفضل تعدد أساليبه التعبيرية.

وتدور أحداث هذه المسرحية حول قصة إرسال مملكة جينغ قواتها التأديبية إلى مملكة سو، حيث تبين لنا موقف الرغبات الذاتية الإنسانية عند محاولة القضاء على بعض الأمور الشائكة مثل توريث الحكم والصراع والاغتيالات والحب والحرب وغيره، وتشمل هذه الرغبات كل ما يندرج تحت الشهوات الإنسانية من حب المال والسلطة والنساء والشهرة وغيرها. كما تشير المسرحية رمزيًا إلى واقع المجتمع بما فيه من سيطرة الماديات وظهور الأزمات النفسية والفتور الإنسانى والصراعات، ومثال لك ماحدث عند نشوب الصراع بين ابن الملك الأكبر وبعض أقربائه حيث استطاع الملك حل تلك الأزمة بقرع الطبول وتوزيع الزهور، وأيضًا عند استعمال بعض الجمل المعدلة من أعمال سكسبير عند مخالفة زى دو وسا ينغ الأوامر التى تمنع حرية الزواج. وقد قدمت لنا المسرحية القصر الملكى على

المسرح فى صورة حمامات معلق عليها لافتات عليها علامات توضح أنها للرجال أو للنساء، كما عمدت إلى إبراز صور واقعية للمراحيض على ديكور خلفية المسرح. وقد لعبت هذه الحمامات والمراحيض دورًا جيدًا على مدار المسرحية، ففى المشهد الأول عند إثارة مشكلة تولى الحكم بعد موت الملك، نجد جولانغ جونغ يخرج مندفعًا من الحمام وهو يرفع بنطاله. أما فى المشهد الثانى قبل توليه الملك الجديد عندما كان القادة يتناقشون بحدة عن "إشغال الحمام دون التبرز فيه"، نجد جوانغ جونغ يطل برأسه من حمام النساء. وكذلك فى المشهد الثالث عندما تنازل جوانغ جونغ عن الملك وكان المرحاض فى وسط المسرح، فلم يقبل الوزير هذا من الملك وقال: هذا هو الكرسى العزيز للملك، أليس لا يحق لأى شخص أن يتنازل عنه؟ أما فى المشهد الرابع نجد جوانغ جونغ يتنهد وهو فى المرحاض قائلاً: لقد تفتت قلبى من كثرة المهام والأعمال الملقاة على عاتقى كل يوم. ومن هنا يكون للحمامات والمراحيض فى المسرحية دورًا أساسيًا لكشف عوالم النفوس البشرية، بمعنى أنها كانت ذات تأثير قوي فى المسرحية الهزلية، كما أنها كانت تحمل سمات الفكاهة السوداء.

منذ بداية مسرحية "موت مفاجىء لشخص غير حكومى" عام ١٩٩٨م، بدأت الأبحاث المسرحية لمنغ جين خوى تتبلور لتأخذ أنماطًا تتغير بتغير الأيام والحوادث، وذلك مع انحسار المسرح الطليعى والاتجاه نحو المسرح التجاري.

وتعتبر مسرحية "موت مفاجىء لشخص غير حكومى" والتى قام بتعديلها داريو فو الكاتب المسرحى الإيطالى والحاصل على جائزة نوبل فى الآداب تعتبر إحدى المسرحيات الكاريكاتيرية الناقدة للواقع، وهى أيضًا علامة علي اتجاه منغ جين خوى نحو المسرح التجاري.

وتدور أحداث العمل الأصلى لداريو فو حول "وقوع ملف خاص عن موت مفاجىء لأحد الأشخاص غير الحكوميين بيد أحد رجال الشرطة ويدعى "فينغ زى" فيقوم بإجراء التحريات اللازمة، كما يقوم مندوب محكمة تسياو جوانغ العليا بالتحقيق فى هذه القضية، وفى النهاية يتوصلوان إلى حقيقة الجريمة، وهى أن الموت المفاجىء لهذا الشخص كان بسبب إلقائه ميتًا من الشباك بعد إجبار الشرطة وضغطها عليه بالقوة للاعتراف. غير أن الشرطة أعلنت فى الصحف أنه انتحر خوفًا من العقاب".(١)

باعتباره أحد كتاب المسرح اليساريين، قصد داريو فو من مسرحته هذه كشف الستار عن المجتمع الإيطالى بما فيه من ظلام وفوضى وقسوة، حيث كان بمثابة تسليط الضوء للكشف عن فضائح الحكام من خلال طريقة عرض التمثيلية الإخبارية، كما أنه كان تنديدًا بظلم الحكام لعامة الشعب.

أما الأحداث فى العرض الصينى "موت مفاجىء لشخص غير حكومى" فهى كالتالى: يقوم قائد الشرطة والنقيب بممارسة الإهانة والتعذيب أثناء التحقيقات مع أحد الأشخاص غير الحكوميين المشتبه بارتكابه جرائم حتى يموت داخل كيس من الخيش، ثم يقومون بإلقاء جثته من أعلى المبنى، وعندها يفكر قائد الشرطة فى حيلة للتستر على الحقيقة فيطلب ذلك من أحد المخرجين، فيقوم المخرج بابتكار حيلة يبين فيها أن المحقق معه انتحر من أعلى المبنى، ويتدربون على هذا المشهد عدة مرات .(٢)

---

(١) انظر "مجموعة أعمال داريو فو المسرحية ... موت مفاجىء لشخص غير حكومي "تأليف جونغ تونغ جو، دار نشر إى لن، طبعة ١٩٩٨ م.

(٢) كلام منغ جينغ خوي، مأخوذ من لى شا "أربعة أنواع للقراءات الخاطئة من المخرجين الصينين المعاصرين للمسرحيات الكلاسيكية الغربية "منشور فى "المسرحية" عام ٢٠٠١م العدد الثالث.

وما بين العمل الأصلى لداريو فو والعرض المسرحى الصيني توجد نسخة معدلة لـ خوانغ دى سو، وفى الحقيقة أن ٩١٪ من مضامين العروض المسرحية الصينية مقتبسة من أعمال خوانغ دى سو، إلا أن هناك بعض الاختلافات الكبيرة بين العروض المسرحية لـ منغ جينغ خوى والأعمال الأصلية لـ خوانغ دى سو.

وقد قدم لنا خوانغ دى سو دور السامر الشعبى فى النسخة المعدلة له، حيث يقوم هذا السامر بنقل أفكار وأهداف الكاتب. لنرى هنا تمهيد المسرحية ونص دور السامر:

تمهيد

كثير من الأشكال المرعبة والرموز الكبيرة والصغيرة قد ملأت جنبات المسرح بشكل فوضوى، كما تفوح راحة البارود فى المسرح، إلا أن هذه الكلمات كانت غير مفهومة مثل: غرب وصيف وعلم، أرض ونار وشبكة صيد وعلم، وكذلك بعض الكلمات الأخرى مثل: "اتحدوا" و"تحطيم" و"عشرة آلاف مدفع" و"النار" و"مقلى" و"الكامل الذى لا يقهر" وغيرها، فالكوميديا فى معظمها تغيير أشكال (ربما الذى قام بحمل برميل الغراء وتنظيف المسرح بالمكنسة قبل بدء المسرحية هو الممثل).

يصعد كل من السامر الأول والثانى على جانبى المسرح وهما يغنيان "حياة الإنسان كالمسرحية" تلك الأغنية القديمة، حتى يصلا إلى منتصف المسرح فيتناقش كلاهما عن بعض الموضوعات اليومية التى تهم الفنانين مثل من فوق المسرح ومن تحتها، من يمل ومن يتفرج، ما الأوهام وما الوقائع، ماالحقيقة وما الزيف وغيرها. ثم يشكون من بعض الأشياء مثل: لا يمكن لعب دور الكمبارس وإلا لن يحترمك جيرانك من الكبار والصغار، وكذلك الشهرة ليست مستحبة حيث يسعى كل الصعاليك فى جميع المناطق إلى لمس أى جزء من جسم المشهورين. بعد ذلك يتفاخرون بأن الممثل يستطيع أن يعبر عن مشاعر الآخرين بفنه دون مقابل ويسمح لأرواح الآخرين أن تحل وتسكن جسده دون إيجار، على الرغم من أنهم في عالم لا يفهم فيه الإنسان الأخر ولا يهتم بغيره فتظل أنت أنت وأنا أنا.

الثانى: (يدق على صدر الأول ويسأله) من ستنوب عنه الليله؟

الأول: أحد مهرجى مسارح إيطاليا ويدعى داريو فو (يشير إلى كرش الثانى ويسأله) وأنت؟

الثانى: مدير أحد المسارح العالمية والمنتج العام لبعض المسلسلات التاريخية (ومن هنا يبدأ بتمثيل الدور كما يراد له) وهو السيد الذى دا شن ما (صححه الأول) داريو فو،

(هنا تزداد سرعة الحوار بين الأول والثانى بالتبادل)

الأول: (يدق على صدره) أنوب على الجائع الذى لم يشبع

الثانى: (يدق على صدره) أنوب عن الذى يشرب الزيت ليسمن بدنه.

الأول: (يدق على صدره) أنوب على الأعزب.

الثانى : (يدق على صدره) أنوب عن المريض الذى يحتاج إلى عملية الكلى

الأول: (يدق على صدره) أنوب عن الحكيم الذى لا يفهمه الآخرون.

الثانى: (يدق على صدره) أنوب عن اللذي يتفرج على القنوات التليفزيونية.

الأول: (يدق على صدره) أنوب عن المظلوم المكبوت.

الثانى: (يدق على صدره) سائق عربة الشرطة

الأول: (يدق على صدره) الثمانية الذين يسكنون حجرة واحدة.

الثانى: (يدق على صدره) الشخص الواحد الذى يسكن شقة من ثماني حجرات.

الأول: (يدق على صدره) العامل الذى يحمل الرمل فى الصيف من أجل دفع مصاريف الدراسة لأحفاده.

الثانى: (يدق على صدره) الطالب الذى إلتحق بالمدرسة الإنجليزية فى الابتدائية والمدرسة الفرنسية فى الإعدادية والجامعة الأمريكية فى الجامعة.

الأول: (يدق على صدره) العامل الذى تم تسريحه من عمله على الرغم من كبر سن ولديه وعلى الرغم من أولاده الصغار وعلى الرغم من أمراضه ومشاكله.

الثانى: (يدق على صدره) الذى يركب جواداً من أجل البحث عن المساج وغسل الرجلين دون الحاجة إليهما.

الأول: (يدق على صدره) الذى يسوق الآخرين كالحصان أو البقرة والذى يقتل الآخرين كالخروف والدجاج، والذى يدوس على حقوق الآخرين كالحشرات والنمل.

الثانى: (يدق على صدره) الذى يقتل أهل المدينة كلهم ويخدع العالم كله ويفعل ما يحلو له دون أى رادع.

الأول: (يدق على صدره) الضعيف والصغير، والشقى والبائس، والفقير والمعدم الخسيس والنذل، الدنىء والوضيع. (يقطع الثانى الحوار).

الثانى: فأنت على أية حال فى المؤخرة وأنا فى المقدمة.

الأول: هكذا، فأنا وأنت لا يمكننا أن نختلط ببعض كالأبيض والأسود، ولا يمكننا أن نتفق مع بعض كالماء والنار.

الثانى: ربما كالفقير والغنى، إلا أنها لا تنطبق على كاتب المسرحية وصاحب المسرح.

الأول: داريو فو ليس من نوع كتاب المسرحية الذين ذكرت

الثانى: فما تصنيفه إذا ! إتجاهه الداخلى اشتراكى، وعقله يسارى تراصفى، وشعاره الثورة ويقاوم أمريكا.

الأول: إنه محتل لهذا المسرح كما حدث اليوم.

الثانى: أضرب عن العمل وهل مكسبه قليل؟

الأول: عرض "موت مفاجىء لشخص غير حكومى" يكشف فسادكم واستبدادكم وتزويركم وغيره.

الثانى: لكننى مازلت اعتقد بضرورة القيام بثورة أكتوبر بباريس، فقد قرينا على تكليل جبيننا بالعرق (يكسر بيده زهرة اللوتس ويلقى بنظره حول المسرح) هل كل هذا الهراء من كتاباته؟ كاتب مسرحى يلف ويدور لكنه يمثل، وشوش هنا وهناك لكن بدون مسرحية. تعالوا تعالوا، افتحوا الأنوار وارفعوا الستائر، اجعلوهم يبدؤن العرض! (يقوم شخصان برفع الستائر، ثم يجلسا على جانبى المسرح).

وفى نهاية النسخة المعدلة من العمل، نرى تمثيل السامر على هذا النحو:

(تنطفىء أنوار المسرح وتبقى الأحبال فقط، ثم يتحرك الضوء فى اتجاه السامر الأول والثانى حتى يصلا إلى مقدمة المسرح)

السامر الأول: يجب أن تكون المسرحية كالإنذار.

السامر الثانى: ما أبدعك! إن اقتران الإنذار بسمفونية الفن والأدب بالتأكيد سيكون أفضل من الجاروف الذى يلملم أجزاء الزجاج المنكسر!

السامر الأول: يجب أن تكون المسرحية كالذئب البرى.

السامر الثانى: لما لا! فكل الحيوانات البرية فى الحديقة قد ملها الناس.

السامر الأول: يجب أن تكون المسرحية كالزرنيخ

السامر الثانى: بالطبع موافق! (بلهجة الكبير فى تعليمه لابنه) ولما لا تكون كالخشخاش، فلن تكون ذات معنى فقط، بل ستكون أيضًا ذات رائحة نفاذة كالتوابل.

السامر الأول: يجب أن تكون المسرحية كالديناميت.

السامر الثانى: لا مانع! بشرط ألا تخرج من دائرة الأدب والفن، حتى تكون كالألعاب النارية فى كل الأحوال.

السامر الأول: يجب أن تكون المسرحية انعكاسًا لشئون الشعب.

السامر الثانى: نعم، هذا هو الكلام (بصدق تام) فبالنسبة للشعب هى بالتأكيد من أجل شئون الشعب، وبالنسبة لكتابة المسرحية فهى فقط أمور شخصية.

السامر الأول: (مشيرًا إلى الأحبال) وهل هى أيضًا مثل السعى وراء المناصب

والألقاب؟

السامر الثانى: هذا! انظر إلى ما تقوله، تأمل جيداً يا داريو فو، (مثل الشعر الغنائى) تحت أضواء القمر نرى الكثير من الأنهار الفضية بعضها يتجه نحو الغرب والبعض الآخر نحو الشرق لتخترق الجبال والسهو ليل نهار، فإلى أين تتجه متدفقة هكذا؟ وإلى أين تجرى مسرعة هكذا؟ وأين تصب مندفعة؟ في البحر، فالبحر هو اختيارها الوحيد. ولتفكر مرة أخرى، هذا العالم به ألوانا متعددة من البشر ذكوراً وأناثاً، فما الذى ينظرون إليه مبتسمين؟ وما الذى يتكلمون عنه مثرثرين/ وما الذى يفكرون فيه راقدين على سرائرهم؟ وما الذى يشغلهم متيقظين مبكراً وعائدين متأخرا؟ وما الذى يجوبون من أجله شمالاً وجنوبياً باحثين؟ وما الذى يرجونه حذرين وما الذى يعملون من أجلة بجنون وبلا ضمير متبارين؟ إنه لهذا الأمر، إنه مصير الإنسان الحتمى الذى لا يستطيعون بأية حال من الأحوال أن يفرون منه.

السامر الأول: ومن القائل بهذا؟ ولما لا نغير الموضوع؟

السامر الثانى: ممكن، فأى شيء يمكن على المسرح، لقد فهمت مقصدك، وأنا أحترم مطلبك. ولكن لا تنسى أنك تعمل هنا من الصباح حتي المساء فلا مانع أن تقلب الزيف حقيقة والوهم واقع وأن تدخل في المسرحية ما ليس منها،ولكن يجب أن تتحمل مسئولية (مشيراً إلى الجمهور) الجمهور وخاصة الشباب منهم. ولذلك فإذا قدمت مسرحية أخرى فلتجعلهم يفهمون أن مسرحيات البروليتاريا لا ترفض تشجيع الطبقة الرأسمالية، فبداية التحول العالمى بدأت بوجودهم، ويمكنك أن تستمع إلى رأى الجماهير الرفقاء.

الأول: أنا لا أرفض عالم داريو فهو، كما أننى لا أرفض فى الرأسمالية أى شىء ، فنحن الذين قمنا بالثورات عدة مرات ولم نحصد أية نتائج. إلا أن العدل قائم فى كل شىء، فاليوم تقف أنت فى أول الصف ويقف هو فى آخره وغدًا تقف أنت فى آخره وهو فى أوله. فهل لم تكن الثورة إلا إعادة لتنظيم الصفوف ورفع الشعارات! (الضوء يخفت).

الثانى: (وهو يصعد إلى المسرح) إنه بالفعل لعالم سيىء عالم درايو فو! وإلا فما الذى كتبته؟ وإن لم تكتب فما الذي عملته؟وإن لم تعمل فمن أنت؟ وإلا فما الذى تحيا له؟! (الضوء يخفت).

الثالث: (وهو يصعد إلى المسرح) داريو فو كلك ثقافة، وأنا أتكلم عن علم، ولذا أهديك دوبيت يقول: إن تسب المجتمع الرأسمالى فسيظل كما هو، وإن لم تسبه فسيظل أيضًا كما هو، فلا داعى للسب. وأن تحصل على جائزة نوبل فى الأدب فستظل الجائزة كما هى، وإن لم تحصل عليها فستظل أيضًا كما هى، فلماذا لا تحصل عليها؟ (الضوء يخفف).

الحصان الأسود: داريو فو ألست أنت أنت؟ فكلامك لا يلقى سمعًا : فمن هو ومن أنت؟ (الضوء يخفت)

السامر الأول: يبدو أننى سوف أستعمل كلمة كاتب بروليتارى للتعبير عنك، ألم تسجل علامة تجارية لك حتى الآن؟ (الضوء يخفت) كيف هذا كيف هذا؟ ما زال عندى كلام! (الضوء ينير) هل كان عملك ككاتب بروليتارى يعنى أنك بالفعل بروليتاريًا؟

السامر الثانى: (وهو يصعد إلى المسرح) داريو فو، أتساءل هل أعمالك كلها من أولها إلى آخرها من أجل الفن؟ فلتسترح فقط قليل (الضوء يخفت).

الصغير: (وهو يصعد إلى المسرح) داريو فو هذه الأموال غير شرعية، سأساعدك فى أخذها بدلاً منك.

الكبير: (وهو يصعد إلى المسرح) داريو فو يا صاحبى، أنا لا أستطيع أن أصبر أكثر من هذا، فكلامى الطويل سأوجزه لو كنت عدت إلى رشدى، لقدمت مبكرًا كل ما هو فن من أجل الفن، إلا أن (لا يتمالك نفسه حتى يتزحلق وهو يعوى) الوضع ليس هكذا الآن! (الضوء يخفت).

المجرم: (وهو يصعد إلى المسرح) داريو فو لا يتكلف فى أعماله، إنه يقدم لهم أشياء وهمية لا يمكن تصديقها (تضاء كل الأنوار، ويتحلق بالجمهور على شكل دائرة، ثم يدرتونه أن يأتى إليهم فينادونه مرة تلو الأخرى قائلين: تعال ياداريو فو! تعال يا درايو فو! حتى يأتى إليهم فيجعلونه فى وسط الدائرة، ومع عزف موسيقى مراسم تسليم جائزة نوبل ينتقلون ناحية الأحبال، ثم يقوم داريو فو بالدروران حول الحبل فى عكس اتجاه عقارب الساعة، بينما يدور الجمهور حوله فى اتجاه عقارب الساعة، وهم ينادون مرة تلو الأخرى قائلين: "اصعد يا داريو فو! اصعد يا داريو فو!" ثم يصعد قائد الشرطة والنقيب وهم يدقون الطبول: "لا تخرج من الدائرة وإلا لن تأكل من الفاكهة" . يمكن أن نعرض للجمهور رقصة بكل مبادىء حياة المجتمع الطبقى - جماعية للصعود ينزل الستار تدريجيًا أثناء الرقص.

أما اسم النسخة المعدلة لـ خوانغ دى سو فهى (موت مفاجىء لشخص غير حكومى وموت متوقع لفنان يسارى) يبرز خلال عمله هذا بوضوح الموقف والسلوك الأفكار والمهارات وظهور طباعة الثورية، كا تعبر كلمات نص دور السامر عن رغبة خوانغ دى سو فى إبراز المشاعر المعقدة للناس بل وربما الحزينة عقب الآثار السيئة لفترة التسعينيات بعد مرورهم بالثورة واجترار الذكريات ثم الانفتاح ثم التفكك حتى المرور بـ "نهاية التاريخ" (١)وفي الوقت ذاته يحمل عمله هذا فى طياته نقداً ضد الفنانين الذين من بينهم داريو فو، حيث ينتقدهم لافتقادهم للنقد البناء لواقع المجتمع المعقد والمشتابك، كما أنه من خلال نقده للفساد والخداع والعنف فى المجتمع الإيطالى فى الستينيات يكشف لناعن المظاهر السيئة فى المجتمع الصينى فى التسعينيات". "أما مؤلف" موت مفاجىء لشخص غير حكومى" عند نقده للحكومات الأخرى إنما ينتقد في الحقيقة وضع المجتمع المحلى، ويبين مدى اهتمام ومتابعة المثقفين المفكرين الصينين للمجتمع الصينى ووضعه الحالى(٢)، ويبين أيضًا سلوكهم الإيجابى تجاه مجتمعهم. أما خوانغ دى سو فقد ظهرت أفكاره بوضوح أكثر فى عمله "تشيى جى وا لا".

أما فى عرض مينغ جينغ خوى فإنه يتجنب ما كان يستسهله السامر من إثارة المشاكل عن طريق نقد واقع المجتمع، كما أنه يقوم باستبدال دور السامر بدور المهرج الأول والثانى.

---

(١) جانغ يى ديى "لا صلة له بـ داريو فو المعروض وما خلف الكوليس "منشور فى "Theatrum Mundi 2000" صفحة ٥٥ ، دار النشر التعليمية بلياو نينغ، طبعة ٢٠٠٠.

(٢) لى شا "أربعة أنواع للقراءات الخاطئة من المخرجين الصينيين المعاصرين للمسرحيات الكلاسيكية الغربية "منشور فى المسرحية عام ٢٠٠١م العدد الثالث.

يصعد كل من المهرج الأول والثانى مع الجمهور إلى المسرح، حتى يصلا إلى منتصف المسرح فيتناقش كلاهما عن بعض الموضوعات اليومية التى تهم الفنانين مثل من فوق المسرح ومن تحته، من يمثل ومن يتفرج، ما الأوهام وما الوقائع، ما الحقيقة وما الزيف وغيرها، ثم يقومون برسم الرسوم الكاريكاتيرية على صحيفة سبورية، وحينها تبدأ الموسيقى.

المهرج الثانى: أهلاً وسهلاً بالجميع! مساء الخير!

لقد عبرتم طرق المدينة

لقد مررتم بصابيح الليل

لقد صعدتم درجات السلم

لقد دخلتم المسرح

فلتغلقوا الهواتف، سنلبس ملابس العرض

أوقفوا الكلام، سنبدأ الغناء

اجلسوا هناك وانظروا، ستبدأ الآن مسرحيتنا الجميلة

سنعرض الليلة مسرحية هزلية....

المهرج الأول: تتكون شخصيات المسرحية من قائد الشرطة وشرطى كبير وشرطى صغير وشرطية ومجنون وغيرها من الشخصيات الوهمية التى تخيلتها هذه الشخصيات. أما بالنسبة لاسم المسرحية فقد عرفتموه مبكرًا، والكاتب مشهور جدً وهو صديقنا الكاتب الإيطالى داريو فو.

المهرج الثانى: من يكون داريو فو؟

المهرج الأول: ابن أحد عمال الطرق

فنان متجول ومهرج مسرحيات هزلية،

طالب لم يكمل دراسته فى قسم المعمار،

زوج الممثلة لامين،

ممثل ومخرج ومؤلف نشيط،

شخص يزداد راديكالية مع العمر،

يسارى مشهور كالعلم،

شخص ممنوع من دخول أمريكا،

نجم مسرحى ممنوع من الظهور فى التلفاز،

صديق شى لو دا،

طبيب بو لاى سى تى، ورفيق الدرب لـ ما يا كى فو سى دى،

داريو فو هو الممثل والكاتب المسرحى الذى حصل على جائزة نوبل فى الأدب عام ١٩٩٧ م لإحيائه دور الممثل المسرحى الهزلى فى القرون الوسطى ولانتقاده للسلطة ودفاعه عن كرامة المضطهدين.

هو مهرج ساخر من السلطة، إلا أنه مختار من قبل السلطة للسلطة، هو ممثل ملم بالآداب وأقواله أكثر من كتاباته، هو سامر شعبى إلتحق بمعهد الأسرة الحاكمة بالسويد.

"إن اختيار أحد الفنانين المتجولين لمنحه جائزة نوبل اختيار غير مقبول! "منقول من جريدة الفاتيكان الرسمية.

"ما هى الإسهامات التى قدمت داريو فو للأدب الإيطالى والعالمى؟ "يتساءل قائد حزب التحالف القومى بسين نا سوى.

"داريو فو أصلا لا يملك من مؤهلات الكاتب المسرحى شيئًا" هكذا يقول الناقد الأدبى بيلاودينا.

" لم يكن متوقعًا أبدًا حصوله على جائزة نوبل، فماذا يعنى هذا؟ كل شىء يتغير كما يتغير الأدب، إلا أننى مازلت لا أفهم هذا الأمر على الرغم فى خبرتى الطويلة فى المجال هكذا يتعجب أحد كبار عالم الأدب الإيطالى.

"مسرحية داريو فو ما هى إلا فساء لا رائحة له!"

الجمهور: لقد فسا داريو فو من إيطاليا فسية وصلت إلى روسيا، وعندما شمها ملك إيطاليا وهو يشاهد المسرحية، غضب وقام باستدعاء العلماء لتحليل هذا الأمر، وتوصل العلماء إلى أن الفسية هى هواء الحياة يأتى ويروح في بطن الإنسان حتى إذا لم يتكن فتيها خرجت من مقعدته. فإذا ما خرجت يكاد يطير فرحًا، أما الذى يشمها فيكون فى قمة الكآبة والخذلان، ولذلك فإذا كتمت الفساء فقد يضر هذا بقلبك، وإذا تعمدت الفساء فهذا تمرين جيد للجسد،

وكلما كان صوت الفساء عاليًا كلما أمكن أن تكون مديرًا، وكلما كانت رائحة الفساء شديدة كلما أمكن أن تكون أستاذًا جامعيًا، أما الذى لا يملك صوتًا ولا رائحة لفسائه فذاك المتخلف فى فكره!

ومقارنة بالنسخة المعدلة لـ خوانغ دى سو، فإن العرض المسرحى لـ منغ جينغ خوي قد أمعن التركيز فى التعريف بـ "داريو فو" بدلاً من الهجوم على المجتمع كما ظهر علي لسان السامر. كما يتميز عمله بالمتعة الفنية متعددة الألوان بدلا من الهجوم الحاد على المجتمع. أما من ناحية الموضوع فنجد أن شخصية الكاتب الواضحة قد انصهرت بموضوع المسرحية، ولذلك نجد المؤلف والممثل يستمتعون مع الجمهور فى آن واحد، ومن هنا بدت المسرحية أكثر إمتاعًا، كما أنها تجنبت قيود الايديولوجيات الفكرية.

لا يمكن القول إن منغ جينغ خوى لم يتعرض لنقد وكشف واقع المجتمع السيىء، بل إنه تعرض له، ولكن بصورة أخف كثيرًا إذا ما قورنت بعمل خوانغ دى سو، كما أنه ركز على عرض اراء ومنتقدات المثقفين الكبار المعروفين لديه فى مجال المسرح. كما أنه عندما كان المجرم في العمل المعدل لـ خوانغ دى سو طالبا بمعهد العلوم المسرحية، نجد أن مينغ جينغ خوى قد استبدله بشخص مجنون كان قد درس المسرح، وذلك حتى يستخدم "لغة المجنون" لنقد الواقع المتردى، وليس لإثارة الأمور التافهة، وذلك كما فعل داريو فو فى عمله الأصلى عندما استخدم أيضًا المجنون ليكون بطلاً لمسرحيته. ومن هنا يتضح لنا كيف استطاع مينغ جينغ خوي أن يتجنب العقبات ولا يضر نفسه وكيف استطاع أن يعتمد على المهارات والحيل لجذب جمهور أكبر.

وقد أشار لى شا إلى خصائص أربع واضحة لعروض منغ جينغ خوى وهى كالتالى:

"أولاً: استطاع منغ جينغ خوى من خلال" سخرية المتخصص أن يعطى لنفسه المبرر للسخرية من المسرحيات القديمة (ما قاله المجنون) وكانت هذه السخرية موجهة إلى المسرحية التقليدية وأساتذة معاهد المسرح وفرق "المسرح الطليعى"...

ثانيًا: إن منغ خوى بتعريفه لحياة داريو فو يكون قد خرج عن البناء القصصى للمسرحية، مما أحدث للجمهور نوعًا من أنواع "التأثير الفجائى... ولذلك فهو يفتقد لروح النضال التى كانت عند خوانغ دى سو فى عمله، إلا أنه قد استخدم بعض الأساليب الإيحائية للتعبير عن اهتمامه بالمجتمع الصينى.

ثالثًا: اعتمدمينغ بينغ خوي فى عمله على طريقة التعبير الواقعي للسخرية من نظرة العالم المثالية فى "التفرقة بين الجيد والردىء"... وربما كانت تهافت الاجيال الجديدة وراء "فن وأدب اللون الأحمر" فى الوقت الذى ما يزال يكرهه مثقفو التيار اليمنى الجديد وأخيرًا: استطاع منغ جينغ خوى أن يثير تفكير وانعكاسات الجمهور المشاهد من خلال السخرية من الخلفيات التاريخية لهم، حيث يتسخدم هو وفرقته المسرحية طرقًا لإفاقة الجمهور وإيقاظه: تغيير كلمات الأغانى التى كان يغنيها الجمهور أو يسمعها فى صغره إلى كلمات تحمل طابع النقد للأوضاع الحالية، وأيضًا استخدام الأغانى التى كانت تتغنى بالثورة للنقد والسخرية مما استشرى فى التسعينيات من فساد ورشوة وطمع، مما كان لا يثير فى الجمهور الضحك فقط، بل أيضًا نوعًا من أنواع اجترار الذكريات. وقد كان لأغنية الأطفال "الهراء" والأغنية الشعبية "سيارة طلبة تيان دن" دورًا فى زيادة

التأثير الخفى لـ "روح الترفيه" و"روح الدعابة" فى المسرحية، إلا أنها لا تضاهى فى تأثيرها "القطار يصعد جبل شاوشان". وقد تحولت أغانى الثورة التى تيغنى بها الأطفال الصينيون جيلا بعد جيل تحولت فى أعمال مينغ جينغ خوى إلى سلام للسخرية مما كان يقوم به الأبناء من تعظيم الأجانب وتملقهم.ومن هنا نرى أن مينغ خينغ خوى قد استطاع استغلال شعارات الثورة لتقديم تقرير عن الوضع المتردى لواقع المجتمع الصينى".[1]

لقد كان هدف مينغ جينغ خوى فى أعماله أن يجعل للمسرح قرون استشعار لتحسن بالمجتمع الأوسع الذى يضمنا جميعصا بمشاعرنا وخبراتنا اليومية، يتضح هذا جليا فى عمله "فاوست النسخة المسرقة".

وقد استقت "فاوست النسخة المسروقة"مادتها من "فاوست" لـ جى دى، إلا أنه مقارنة به نجد أن شكل شخصية الدكتور فاوست فى الطبعة الصينية أكثر اتصافًا بالنقد الواقعى، وقد اتخذ من كوب الخمر التى خففت به هذه الشخصية من كآبتها وهمومها كوسيلة لتوجيه النقد اللاذع لعادات وتقاليد المثقفين وللخسرية الشديدة من مثالية الحياة"

ويبين لنا "موت مفاجىء لشخص غير حكومى" و" فاوست النسخة المسروقة" أن مينغ جينغ خوى قد فتح الباب فى هذا المجال حيث استطاع بشكل أساسى أن يجعل التعبير عن المشاعر الشخصية يمتد ليشمل المجالات الاجتماعية، وأن يعمل على نشر تجسيد الرؤية الذاتية إلى عالم الموضوعية. وعلي هذا فقد حقق مينغ

(١) "لى شان" أربعة أنواع للقراءات الخاطئة من المخرجين الصينين المعاصرين للمسرحيات الكلاسيكية الغربية "منشور فى المسرحية" عام ٢٠٠١م العدد الثالث.

جينغ خى كثيرًا من الإنجازات، وفى الوقت ذاته أظهر لنا بوضوح نقاط ضعفه وسقطاته، وعن هذا سيكون موضوعنا فى الفصل الرابع من هذا الباب.

الفصل الرابع

ما مغزى أن تصبح "مسرحيات الرواد" تياراً سائداً كالموضة؟

بقيادة السيد "مينج جينج خوى" والتعاون المشترك والاندماج الرائع من عناصر التأليف والإخراج والتمثيل ووسائل الإعلام الإخبارية، كانت مسرحية "الطليعة" نقطة ثقافية بارزة فى حقبة التسعينيات، حيث انتجت إصلاحًا ثريًا وإيجابيًا فى بيئة الكيان المسرحى، وفى الوقت ذاته شكلت مسرحية "الطليعة" نموذجًا. وأصبحت نوعًا من الثقافة الدراجة فى المدن الكبرى.

وفى الوقت الذى نمعن فيه البحث وندقق النظر فى مسرحيات "مينج جينغ خوى" ونجد سلسلة من النجاحات، فإننا نكتشف أيضًا أن هذا البحث الذى أجرى على الأعمال المسرحية لمينغ جينغ خوى ليس كافيًا، وهذا يرجع لعدم كفاية البحث وفطريته، وهذا ما جعل السيد "مينج جينج خوى" يحيد عن السير الذى أكدته البداية الإبداعية للأعمال المسرحية الأولى له.

فيما يسمى بالفطرية غير المكتملة: فإننى أعتقد أنه أكثر ما ينقص البشرية والعالم هو روح البحث الجاد والصادق الحقيقى. لقد تفككت روح البحث للحقبة الأولى إلى تيارات ثقافية لها مسمياتها ونظراتها الخاصة ومتطلباتها. وهذه النقطة يمكننا الوصول إليها من خلال حديث السيد "مينج جينغ خوى".

استطاع السيد "مينج جينج خوى" من خلال عمله المسرحى أن يسلط الأضواء نحوه لجذب انتباه الآخرين حيث قال عندما التحقت بالجامعة: كان النشاط المسرحى بجامعة المعلمين غنيًا جدًا ومثمرًا، حيث كان من الممكن أن يسلط الأضواء عليه من خلال المشاركة الفردية فى النشاط المسرحى. حيث يرى البعض

أن هذا الشعور هو الانعكاس المباشر الآخر نحو أعمالك. حيث ينبهر الآخرون به. وخاصة من خلال هذا العمل : يمكنك لفت انتباه مجموعة من الفتيات لمشاهدتك. هذا إحساس كبير بالنجاح. وأثناء التخرج لم يكن لدى اختيار الافلام، لا يمكن أن أتحمل فيها والمسلسلات التليفزيونية. والشئ الوحيد الذى يمكننى من خلاله الاستحواذ وجذب انتباه الآخرين، والاستمرار فى تسليط الأضواء و إثراء النشاط هو المسرح فقط. لذلك اخترقت هذا المجال. وقد كان هو الرأي الأصوب والأصلح والأكثر واقعية بالنسبة لى.

تقول الأقوال المأثورة. إن الحب هو نصف النجاح، فاستحواذ حب المسرح جعل "مينج جينج خوى" يشكل معرفته التدريجية بالمسرح بل وكونت آراءه ونظريته المتفردة حول المسرح.

يقول مينغ اكتشفت حينها أنه لا يوجد ما يمكن مشاهدته داخل خشبة المسرح، بل ويعتبر نمطًا لا يمكن رؤيته. وأريد أن أنشئ مسرحًا خاص بى، وأعلم أن عملى المسرحى أفضل من عملهم، ويمكننا من خلال العمل المسرحى أن نكشف: أن عمل السيد "مينج جينج خوى" يتمتع بالذاتية القوية ويحوى فى طياته خارطة مستقبل العمل الإبداعى ويشتمل على هذا الفكر والنظرة التأملية، وعلى النقيض من تاريخنا القديم بما يحويه مما ذكرهه وما يحاضرنا ومالا يمكننا التحدث والجدال فيه، وما يطلق عليه من المسرحيات الواقعية، فى الواقع هى ليست واقعية حقيقية". "وقد بدأ" مينج جينج بعدة اتجاهات: التمرد، الغضب، الثورة "مناقضًا ومعارضًا لـ للسماء من قاع البئر" فمثل هذا الحصار يسمى بالواقعية.

ويجب القول إن مثل هذا التفكير والاندفاع، "بالنسبة للعوام الذين عاصروا الفترة الأخيرة من الثورة الثقافية "يمكن القول بأنهم جميعا لديهم نفس الشعور.

وانطلاقًا من هذه "الحماسة المتأججة" والتفيكر الواضح بدأ الإبداع، وفى الوقت ذاته حق التمرد على الهيكل القديم للمسرحية. وفى حقيقة الأمر قد سار "مينج جينج" على هذا النهج بغض النظر عن كونه يقدس المسرحية الغربية فى المعهد المركزى المسرحى أثناء دراسته أو أنه أثناء الفترة التجريبية الأولى للإنتاج المسرحى بدأ بالتعمق في التيارات المسرحية والنمطية التى ظهرت فى أوائل التسعينيات.

ويمكن القول بأنه قد كان له الدافع الأكبرر والتحدى الأعظم في مواجهة المفاهيم المسرحية فى ذلك الوقت والنماذج المسرحية المعاصرة.

ولكن بعد تفكيك هذا الهيكل القديم يجب بناء هيكل حديث. حيث كشف ذلك عن قدرة "مينج جينج خوى" الفنية والنضج الفكرى الفطرى غير المكتمل. "غير الناضج".

وبالنسبة لبناء مثل هذا النوع من المسرحيات: لم يكن فى مخيلة السيد "مينج" أن يسلك هذا الدرب ولكنه سار فقط وراء مشاعره. وأثناء تنظيمه للمسرحية، وأثناء تقديره لذلك كان قد تذبزب، ولكن بمرور الوقت ازداد اعتدالاً وإصلاحًا، وأصبح الهدف جلى أمامه حتى أصبح يزداد استمتاعًا كلما يعمل به. وأصبح هذا خاصية من خواص التجرية فإذا أردت حقًا معرفة لأى اتجاه تسير فعليك أن تسلك أبسط الطرق.

"فتستطيع أن تجتاز بعملك الأشواك وتصل للورود وترتقى بها إلى أعالى السماء.

"وعندما أنتظرك فى هذا المكان: سوف تعود غانمًا مكللاً بالنجاح و مع اختلاف الطريق، يظهر العمل الفنى والإبداع من خلال هذا النوع من التفكير".
هكذا قال "مينج جينج خوى" ويعتقد المسرحيون الذين تعاونوا من قبل مع "مينج " أنه مخرج بلا فكر، أثناء عدم وجود فكر: وفى ظل وجود الفوضوية: أنتج نوع جديد من الأشياء. فليس له متطلبات أكثر من "لين تهاوخوا" إلا أنه فى وقت استمتاعه بالتمثيل قدر تحديد متطلباته. وفى الوقت الذى لم يتعجل فيه الترقية كان يتمتع بالمشاهدة. لذلك أثناء إبداعه: يمكن القول بأنه (ذهب ليسرق ويقتل ويشعل النار).

سرق نعم سرق الأنظار: سرق المبادئ، يسرق البيضة ولا يحطم القشرة يسرق النجاح من المسرحيات الشهيرة و يسرق الأشياء القديمة والأفكار المسرحية والأحاسيس والأساليب، يسرق معتمداً على القلب والعقل والجسد فيتلاعب بهم

ويفكر مليا لكلى يسرق الأشياء فى وضح النهار

يخطف الأنظار، ويتسابق لأداء الأعمال يربط بين المجتمع والمسرح أطلق خصائصه الفورية والحروب فى آن واحد "حيث جعل المسرحية أسرع وأكثر ضبطًا وأكثر حيلة.

يقتل الأفراد: حيث ينبع مما يحتاجه الكاتب فى الوصول لعمله، وبلا توقف مشاهديه عن الرؤية.

يشعل النار: حيث يزيد النار وقوداً للاشتعال، ويزيد اللهب توهجاً، ووميضاً ويزيد وقودها اشتعالاً، فيستخدم فحم المسرحيات القديمة ليشعل به ويمد به المسرحيات الحديثة. فينطلق من القصص الصغيرة والأعمال الضئيلة لكى يوسع ويزيد من النظريات الحديثة. ويرى القلوب صاحبة الأحلام والشباب الطموح ويقاتل بين حلفاء الأمس، ويحترق كالشمس الملتهبة، كفتيل النار الموقدة، يجعلنا نستمد السعادة من هذا اللهب.

فى الحقيقة: انطلاقاً من عرف الكفاءة الفنية والاستعداد الفكرى، وباعتباره مطلبا أساسياً: فقد ظهر ما هو يريد تحقيقه ولكن لا يعلم كيف يحققه، ومن هنا ظهرت فكرة الطليعة. ووصولاً لهدم النظام الغائر للمسرحية، والبعثرة والإحلال للحكايات واستخدام أشخاص عامة وأمور معتادة ومشاعر نفسية عامة لشعوب العالم، ومن الاعتماد على فنيات المضمون القصصى إلى الاعتماد الكلى على شكل الحكى، والانتقال من التركيز على "قصة" بماذا يتحدث أو كما يتحدث إلى كيف يتحدث إلى آخره".

يعتقد المثقفون أن الجانب السطحى للشكل يرتكز على التركيز ، إلا أن موضوعه الرئيسى يشير إلى بناء الهيكل. فهو يحتاج إلى نوع من الحقوق، إلى نوع من الأشياء الموروثة مثال لذلك عندما كان يسير السيد فى الطريق للمحاضرة انزلق بسبب قشرة موز، وباعتباره طالباً فقد كان سعيداً للغاية، ولم يكون يتوقع مطلقاً أنه وهو فى الطريق سوف يلاقى السيد، فليس لديه مثل هذا التفكير فهو يريد أن يضحك ويلهو مع الأشياء الموجودة حالياً". لذلك تضح من منظور هؤلاء المثقفين أن "مينج جينج خوى" هو القائد العسكرى الكبير الذى يرتكب أخطاء الجنود الصغار" حيث حطم الأشياء القديمة، ولم يتبنى الأشياء الحديثة، "وهذه هى مشكلة "مينج ينج خوى" فى كتابة المسرح.

يعبر "مينج جينج خوى" فى مسرحياته عن الاستهزاء والضرية من المجتمع ونقده، فلم يتطرق إلى كيفية جعل المسرحية كفن. وعلى العكس: بل ناقش عدم وجود أشياء لا يمكن أن تتحول إلى فن يعرضه على خشبة المسرح، "وبالتطرق للمبادئ" وهدفها من أجل أن يكون لها أثر إيجابى وتأثير واضح على الحياة فى الوقت الحاضر، ومن أجل اكتفاء حاجة الجماهير من المسرح.

لذلك: فقد اتجه "مينج جينج خوى" إلى ما يثير البهجة فى نفوس الجماهير، حيث أعجب إعجابًا شديدًا بأعمال وانج خو ودجو شينج حيث كان وانج خو دائم المعارضة لتيار الوعى السائد وتركيبه، وكانت المادة العملية التى يعرضها "دجو شينج" : تلاقي ترحيبًا كبيرًا، لأن هذه المادة العلمية. دائمة السخرية، و المبالغة والتهكم مما يجعل الجمهور مبتهجًا ويبعث فى ذاته السرور.

إن أعمال "وانج خو" وخاصة في بداية فترة التسعينيات، يجب القول بأنها نموذج لفن المدن. لفن أبناء المدن مفهوم ثقافى كائن بذاته فهو معيار لسكان المدن المنتثرين بها ومشاعرهم الصادقة، ويعكس حالة أبناء الريف الحالية، ويعكس حالة أبناء الريف من فرح وسرور وحزن وألم، ويعكس الجانب الأخلاقي وقيمة الفرد وحياته: فهو نوع من ثقافة الجماهير الحياتية.

إن أعمال "وانج جو" وقصصة كلها تمت فى المدن، وأبطالها أيضًا من المدن، فكلهم من عوام المدن، مثل الفتيات اللاتى لديهن فراغ، وطلبة الجامعات، الشباب العاطل، كل هذه الشخصيات تعيش بيننا، وفى الآونة التى يتغير فيها شكل الأسرة فى المدن ويتغير فيها شكل التألف الاجتماعى، والعلاقة بين الفرد والآخر فكل هذا يظهر فى قصص: وانج سو ومن خلال اكتمال الحبكة الفنية للشخصيات الصغيرة، يمكن أن يجعل الشخصية تمر بتجربة بشرية، وفى الوقت

ذاته وباعتبارة يصف شخصية صغيرة عامة: يمكن أن يغمض من شخصية ويقوى من إبراز جانب اللاوعى.

إن من أهم الخصائص البارزة التى تظهر فى قصة "وانج سو" هى المعارضة والزيف، ففى قصة وانج سو: رغم أنه لا يقهر الجانب التعليمى إلا أنه أيضًا لم يظهر الاعتراف و التسليم بالحياة، حيث ظهرت سمات شخصيات غنية ومتفردة وحيوية معقدة بشكل معين ومن الخصائص أيضًا: رضا الذات والطمأنينة النفسية حيث ظهرت فى قصص وانج سو بصورة قريبة كانت أو بعيدة حياة الشباب المعاصرة فى المدن بما فيها من مأساة وحزن وسعادة.

إن أعمال وانج سو وحبكته الفنية كلاهما بسيط جدًا، إلا أن الجانب القصصى قوى جدًا حيث رسم بالألوان الطبيعية بصورة كبيرة الجو المحيط، وبناء الصور والأخيلة، وبلا طعم ولا رائحة وبلا كلل ولا ملل أبرز هذه الصورة حيث كان فى عمله يبرز الأحاسيس ولذلك: عندما يقرأ القارئ لا يشعر بالتعب، وسيكون له جانب الأحساس النفسى بالاستمتاع والراحة النفسية وفى قصص "وانج سو" في جانب معين أو فرد ما يحب الحياة في المدن، خاصة شباب المدن المتحمسين، فقد احتلوا جانبًا كبيرً من وجدانه: فمن التفكير حتى طريقة التعبير، ففى مجموعة وانج سو ظهر التكبير والاعداد والتوسيع وإبراز حياة الشباب غير الواضحة التى نصفها قديم ونصفها حديثًا، ونصفها به مشاعر والنصف الآخر بلا مشاعر ومن خلال أعماله الفنية جعل القراء يستمتعون فأصبح ممر المشاعر الحساسة والأحاسيس المرهفة لشباب أوائل التسعينيات ومن خلال هذا الممر : اكتشفوا ذاتهم، واكتشفوا الآخرين، وأكدوا على ذاتيتهم وأكدوا وجودية الآخرين وأصلحوا وغيروا من ذاتهم ومن الآخرين حيث جعل القلوب التى لا تستوعب تصل للذروة.

"إن النغم الموسيقى" هو أحد الخصائص البارزة فى أعمال "وانج سو" حيث قال : "أنا الآن لدى شعور، وهو دمج النغم الموسيقى بطريقة التعبير عن الشكل ذاته مثل هذا النوع من الأشكال لا يمكن أن يثير رفض الفرد أو حتى يثير عدوانيته فهو صعب جدًا. ومن الصعب الاعتماد عليه والإبداع فيه.

ولقد كان لـ (وانج سو "في الدمج بين النغم الموسيقى والمبالغة والسخرية" باع كبير فى إنتاج عمله للأدبى.

لقد كان النغم الموسيقى هام جدًا فى حياة "وانج سو" وكان للغة أيضًا باع طويل فقد كانت أيضًا نوعًا من الكتابة المقالية ونوعًا من أسلوب حياة الفرد. فيمكن عن طريق النغم الموسيقى هجاء الفرد والسخرية منه وسبه ويمكن عن طريقها مهاجمة الأشياء التى لا يمكن تغييرها، وممكن عن طريقها ابراز والتعبير عن الأشياء المستحيل التعبير عنها، وممكن عن طريقها إخراج الضغوط داخل النفس والافصاح عن التكيف النفسى ويمكن عن طريقها التعبير عن الأزمات التى يمد بها البشر، إن الفكرة التقليدية بما فيها من مشاعر جريئة. إحساس عالى، جمال نبيل و"البهجة والمثالية الواضحة من أهم ما يميز "النغم الموسيقى لوانج سو". من خلال ما سبق ذكره من موضوعات قام "وانج سو" بالربط بينهم عن طريق هذا النغم الموسيقى". حيث كشفت أعمال وانج سو عن وعى العامة بالطبقة النبيلة.

إن النغم الموسيقى الذى استخدمه "وانج سو" هو نوع من شئون الدنيا، هو نوع من أدوات الكشف عن أحاسيس الإنسان الداخلية والإفصاح عنها والمشاعر المكبوتة بها حيث يكشف هذا النغم الموسيقى عن القناع المزيف لوجوه البشر، فيقوم هذا النغم الموسيقى بإظهار المدفون داخل الإنسان فمثل هذا النوع من الأدب المعنى بشئون الدنيا، يستخدم بإحساس جميل مقارب للسمو فى المشاعر.

إن استخدام وانج سو للنغم الموسيقى يعد نوعًا من الكاريكتور هذا الكاريكتور يعبر عن الحياة بمشاكلها، وخاصة مشاعر الإنسان الداخلية ووعيه الداخلى حيث يقوم بالمبالغة ويعبر عن الشكل وبعد ذلك يقوم بتجميع ما تم ذكره وتشكيله ثانية وإظهاره، حيث يجمعها معًا ولا يغير من شكلها، شخصيات مختلفة إلا أنها فى الحقيقة متشابهة، يظهر هذا التشابه من خلال اللغة، ويظهر بوضوح الفارق الكبير مثل هذا الكاريكاتور المبالغ فيه: مصدره الأساس هو المبالغة فى الواقع فهذا الكاريكاتور هو أقرب ما يكون من تغيير شكل الواقع، مثل هذا الكاريكاتور، هو استقرار لعالم الواقع.

إن النغم الموسيقى الذي استخدمه "وانج سو" كان بمثابة تحدى لاستخدامه أسلوب المبادرة، حيث كان يغطى بحجاب، يحجب ما يحدث بالمجتمع، حيث نجح وانج سو فى رفع الحجاب عن ما يحدث في المجتمع وأفراده، فجعلهم مكشوفين واضحين. إن مثل هذه المكانة المكشوفة للأفراد التى حركها الآخرون تكون أحيانًا لها فائدة وفى الوقت الذى كان فيه وانج سو: بلا فائدة ويحركه الآخرون صوب نفسه على أذنيه، سعى لتعديل ذاته حيث قام بعمل مضاد للعالم المحجب هذا العالم المغيم. مثل ذلك التحدى المباشر والمبادرة الحادة. أعطت أفراد الشعب نوعًا من السعادة والفرحة والطمأنينة، إلا أن هذا الشعور لم يكن منبعه الأساسى السعادة والطمأنينة بقدر ما كان منبعه الاساسى هو الحزن والأسى.

إن الإحساس الجميل لدى "مينج جينج خوى" الذى دفعه للإبداع المسرحى والإحساس الذى دفع "وانج سو" و "دجو شينج" الذى دفعهما أيضًا للإبداع له نفس السبب. ففى الجانب الذى بدأ فيه "مينج جينج خوى إبداعه الأدبى أظهر أشكالاً وطرق حزينة للإنتاج والتعبير، "ففى مسرحيات" جى فان"، "أنا أحبxxx" وغيرها من المسرحيات التى ظهرت مبكرًا: كان لها تأثير مسرحى مثالى من حيث

الشكل وطريقة الكتابة، لكن هذا الأشكال وطرق الكتابة، تغيرت بعد فترة مينج جينج خوى تغيرت طرق كتابة المسرحية تدريجيًا.

وبسبب عدم وجود طلب مؤكد وتفكير عميق يعتمد عليه وأثناء هجوم ثقافة الجماهير عاد هذا النظام للظهور ثانية، فتدريجيًا اتجه شكل هذا المضمون إلى الضحالة، ويمكن أن يسمى بالفطنة والسخرية والهجاء، والنغم الموسيقى، هو نوع من المشاعر نوع من الحالة النفسية يعبر عن مشقة وعناء.

مثل هذا النموذج الظاهر عن الظهور المفاجئ على المسرح، والتركي الجيد، واللعب بالألفاظ، والحبكة القصصية الجيدة.

أما الآن فالتعارض الحاد ينبع بقوة بهذا الشكل، ولكنه أنتج نوعًا ما يشبه هذا الشكل المعارض، يشبه الاثنين اللذين يتشاجران، التناقض بينهما أى وجه الخلاف: إن ما يتمسك به "مينج جينج خوى" دائمًا هو بدايته بالهجوم، بل بالإضافة لذلك فهذا الشجار قد افتقد الشفافية، وقد امتلأ بالوحشية بل وامتدت كنوع من التمثيل، والشجار الفكاهى، واستخدام الشجار المهذب ، مما يجذب انتباه الجمهور وينشر روح الهدوء النفسى.

لذلك: ففى فترة إنتاج أدب ما بعد التسعينيات، أدى هذا التطور فى هذا النغم الموسيقى والشكل الحالى والتركيب المسرحى لمسرحية "مينج جينج خوى" إلى تشكيل مجال هندسى لا يمكن أن يتجاوز هذا المجال الدائرى.

لقد تشكلت مسرحيات مينج تينج خوى فى هذا التوقيت من أجل تحقيق هذا المجال الهندسى الدائرة العجيبية الذكر.

وبالنسبة " للفكاهة فقد تغير مفهومها بالنسبة للعوام، وقد ظهر ذلك فى مسرحية الطليعة والتجربة". وهذا الكاتب المسرحى "مينج تينج خوى" الذي أظهر هجمته الأولى من خلال مسرحية الطليعة: أصبح فى الحقيقة متحمسًا جدًا لأن يتملك ثقافة العامة ويعتبر فى طليعة الأعمال الأدبية فى هذا المجال.

وما يجعل الفرد يشعرب بالأسى والأسف، أن "مينج جينج خو" ذاته لم يكن على علم بالموضوع، ولكنه كان من خلال ثقافة العوام قد اكتسب ثقة بذاته، يقول "مينج جينج خوى": أنه بالنسبة للكاتب يمكن القول : إن لم يرجع للخلف وينظر فى الماضى أثناء تنفيذ المسرحية: فيصاب بالحزن والآسى للأبد، وبعد ذلك سينكر ذاته ولن يخاف الفشل، فعليك أولاً أن تعرف هذا النوع ثم تقوم بتشكيل المسرحية عليه. وتسير على نهجه. إن لم يكن : فسوف تدمر من الرعب وستفقد الثقة، وبالنسبة للجماهير إذا أردت أن تنشأ مسرحًا فعليك أولاً أن تخبرهم، لأنهم عندما يروا هذه المسرحية، يعتمدون أنها مازالت فى الزاوية أخرى "يجب القول: أن مثل هذه الأفكار يمكن القول بأنها جيدة، وبعد ذلك: فبالكشف عن مسرحيات مينج جينج خوى: فإننا نري الطليعة، فهى حقًا نداء لشكل جديد من المسرحيات، وأصبحت نمطًا جديدًا.

ولكن باعتباره نمطًا ما وشكلاً معينًا يمكن للعامة أن يعرفونه ويسمعون عنه، وذلك تحت شعار الطليعة وصخبها. فإن الطليعة تخبر البشر أن الواقع قاسى جدًا، والحالة معقدة جدًا والأفكار مدمرة، فأننى أيضًا لا أريد الحياة وإننى أريد أن اتوقف عن التمثيل على المسرح أمام الجماهير، فإن أعمال "مينج جينج خونج" ما تزال مرة بعد مرة تدمر العادات المعتادة "والمنتشرة" تنشر مذاق المسرحية التجارية، تظهر ذلك السحر الإبداعى.

بغض النظر عن كونه "مولين أو لين تاو خوا"، فلم يقسم كلاهما بالإدعاء بالطليعة والظهور بالمقدمة، ولكن "مينج جينج خوى" تمسك بذاك بإظهار ذاته وتنمية مسرحية الطليعة.

لذلك : علينا أن نبحث بجدية عن ما يدعى "الطليعة" رغم أن الموضوع ، ليس بالسهل اليسير .

قام السيد "ليو مينج خو" الدكتور بمعهد شنجهاي المسرحى فى" كتابه "المسرحية الفرنسية في القرن العشرين" بالبحث فى جذور مسرحية الطليعة.

إن اليوم العاشر من شهر ديسمبر عام ١٨٩٦ هو يوم لا ينسى بسبب المسرحية التى مثلها "رى مى آى" وأخرجها "لونيبى" وتسمى الملك لير، وظهرت من بعدها مسرحية "أو تان"، فى تاريخ فرنسا المسرحى. حيث مر بلحظة حاسمة فى تاريخ المسرحية الحديثة، وبغض النظر عن مضمون المسرحية أو شكلها، فقد فتحت نفقًا جديدًا لطائفة الطليعة المسرحية. وبسبب مهندسى الديكور "بنى أر و ساى ليه شى"، والكاتب المسرحى "الفريد جارى"، وأفكاره الإبداعية فقد كونت ألوانًا عديدة وأشكالاً متنوعة. وخشبة المسرح تعتبر كسرير وأسفل السرير دورة مياه، وعلى اليسار يوجد شجرة نخيل وحيدة منعزلة. وفى الخلف يمكن أن ترى: الجبل ومياه البحر وخلف خشبة المسرح توجد مدفأة.

إن مسرحية "الملك لير" ذات الفصول الخمس ما هى إلا نموذجًا ساخر للمسرحية "ماى كباى" حيث كان لير قد تلقى خطاب من رئيس حرس رئيس مملكة بولندا، وقد كان يتهرب من زوجته الجشعة وابنته. وقرر أن يقتل أباه ويحل محله. فقرر أن يتعاون مع ملك الحرس فى قتل سرى. وأثناء دخوله على الملك وتقديمه هديه له. شعرى بالخوف والقلق واعتقد أن الخديعة ستكشف. فبلاوعى

منه ولا تفكير رمى كل المسئوليه على ابنه لير وقائد الحرس. وبعد ذلك قتل الملك أثناء تفقده للجنود، وقتل الأمير وجرى سعيًا وراء الحكم، وعندما تولى لير حكم البلاء سعى لتغيير الحكم وتخريب البلاء الاعدام والقتل، فلم يحتمل الناس ما يحدث فتمردوا وناضلوا وبسبب تخلى الملك لير عن رئيس الحرس وبعده عنه. لذلك أعلن تمرده عليه عدوانه له وعاد لفرنسا.

لقد أرسل كاتب مسرحية الملك لير "السيد ألفريد جارى" رسالة إلى "لوى" لطريقة تمثيله المسرحية، اقترح فيها تقديم قناع الملك لير. حيث يرتدى الممثل قناعًا كأنه وجه حصان ورقى، وممكن أن يستخدم جنديًا واحدًا لتعبير عن الجيش بأكمله، ومن زاوية أخرى لا يهم استخدام صوت طبيعى للحديث ليكن استخدام صوت مستعار وقد أظهر بجدية آراءه المسرحية الفنية المعرفة الواسعة. فقد كانت حالة الممثلين أثناء الإبداع التمثيلى وارتداء الملابس غريبة جدًا. مثل المبالغة فى الرسوم الكاريكاتيرية والقصص التمثيلية كأنك عندما ترى القصة لا يمكنك تمييز فى أى عام أو فى أى مكان حدثت هذه القصة. لقد تغيرت رأس لير بالديكور فأصبحت رأس كبيرة مثيرة للضحك كأنه رجل قد خرج مؤخرًا من حمام ولم يمشط شعره، وأول كلمة يقولها عندما يخرج إلى خشبة المسرح "تصيب الأم" فيجعل الجماهير فاغرين الفم وجاحظين الأعين لكى يجذب انتباههم. فالزينة التى تتزينها ابنته مبالغ فيها، حيث تطبع كثيرًا من البودرة وألوان المكياج على وجهها الملابس ملفتة للنظر بدرجة كبيرة وبصفة عامة فإن ملبسهم ومظهرهم كان مثيرًا للضحك.

يمكن القول أن "الملك لير" من بداية العرض والخروج للمسرح لاقى عاصفة من التصفيق الحاد والتشجيع الشديد، فيمكنك رؤية المشجعين والمؤيدين والمعارضين ليه معًا وبلاشك أن الملك لير أصبح بداية طليعة فى المسرحية

الفرنسية الحديثة، طريقة جديدة فى مخالفة المسرحية التقليدية، وقد فتحت مجالاً جديداً للمسرحية المبالغة للواقعة والمسرحية الساخرة والكتابة المسرحية الكبار، فأصبحت كلمة "الملك لير" هى عندما تقال تعبر بذاتها عن السخرية فى اللغة الفرنسية وأصبح جارى رائد المسرحية الساخرة فى فرنسا، بل ويقوم البعض بالمقارنة بينه وبين المسرحية .

فى اللغة الصينية الحديثة: تشير كلمة طليعة إلى الفرقة التى بمقدمة الجيش وفى مطلع الحروب، فقديمًا كانت تطلق على الجنود الذين يتقدمون الجيش، تستخدم الآن كتشبيه، لفريق الطليعة، الطلائع الفاتحة، يجب أن تلاحظ أن توجد كثير من الكلمات المركبة مع كلمة "الأول والمتقدم الأول، واليد الأولى والأفضل والمار الأول والفيلسوف الأول، والعارف الأول.

فى علم الطب: فإن كلمة طليعة لها نفس وقع الذبح والإعدام، اما كلمة "التجريب" فى اللغة الصينية الحديثة فتعنى اجراء بعض الانشطة والأمور من أجل مراجعة تجرية نوع ما من النظريات العلمية أو الافتراضات الفكرية.

وبتحليل آراء كل من: بيتر بورك باعتباره ممثلي النظريات والتجارب والممارسات المسرحية الحديثة فنكتشف أن:

١ - أن الطليعة تنافى وتعارض الترتيب القديم وترفضه وتحاول الوصول إلى الحرية ووجود روح النقد الجادة.

٢ - الطليعة هى الريادة وهى أخلاق فكرية توضح وتجسد الفكر الناضج والثقافة النموذجية.

٣ - كما أنها تمثل تجربة التعلم النفسى العميق وتحرر الروح وهى اكتشاف ومعرفه للوجود.

٤ - أن الطليعة ما هى إلا بحث دقيق فى ذات الإنسان وتركيب وجوده واكتشاف ذاته.

٥ - هى وجود للمسات الفردية وما يرمز للإنسان وتعبير عن الحرية.

٦ - إن الطليعة هى نوع من الجرأة ونوع من الاندفاع ونوع من التأمل فى المستقبل وينقصها ثبات وعدم تغير القوانين.

٧ - تحترم الطليعة المشاعر والقيم الجمالية.

٨ - وتحتاج الطليعة البحث وإيجاد طرق تعبير ملائمة ومناسبة لها.

قال السيد أرلوند يوتيكى رائد مسرح الخيال والمسرح الفرنسى الشهير كاتب طائفة المسرحية الوهمية الفرنسى: "أنه يجب اعتبار هذا الفن والثقافة على أنها ظاهرة رائدة ويجب اعتبارها أسلوبًا قديمًا. ومعرفة سابقة واتجاه متغير. إن مثل هذا التغير سوف يظل يلقى القبول ويجب أن يتغير بصفة كاملة وعليه فإن تيار الطليعة يمثل الحرية.

بالنظر فى ما سبق: فإننا نرى أن الطليعة هى ريادة الفكر وهذا التفكير النابع من أعماق الفنانين وهذا الفكر يرتكز على فض فى النظام القديم فهو لا يرضى بالترتيب القديم، فهو يدور ويتغلغل داخل أعماق الإنسان، أما الشكل الخارجى فهو مجرد مرحلة: فهو التكتيك، والتطور فى التكنيك لا يعكس فقط تقدم الفكر بل يعكس التقدم داخليًا وخارجيًا. إن الفكر هو الذى يضع الحدود المقبولة

والمرفوضة للتقدم فتقدم الفكر تظهر الثورات الحقيقية والمسرحيات الريادية والآفاق التى ينشدها الجماهير.

إن الطليعة هى معرفة العالم النفسى وتجاريه ودراسة المعرفة الوجودية، وكل ما يؤدى إلى الوصول إلى نتيجة وتطورها واتجاهها نحو التعبير، إن الطليعة هى عملية مستمرة غير قابلة للتوقف، فهى ليس لديها ما يسمى بالثبات وعدم التغيير، موجة ضد الأفكار القديمة والأنظمة القديمة والأساليب والوسائل القديمة، بل إنه يدعو التغيير والحرية والنشاط.

ومن خلال المقارنة والتحليل نكتشف أن مينج جينغ خوى فى الفترة المتأخرة من حقبة التعسينيات من إنتاجه المسرحى: بغض النظر عن إحداثه ضجة مؤثرة فإنه كان غالبًا يبدوا عقلانيًا وحكيمًا، فقد كان دائمًا يظهر الشكل الوردى الحديث والفن النغم الموسيقى وأيضًا طرق التعبير المسرحى الساخر مما يجعل الجماهير يضحكون من قلوبهم أثناء العرض المسرحى ولكن بعد الضحك من القلب يصعب إبقاء مثل هذا الإحساس والأشياء المضحكة داخل نفوس الناس، ويصعب أيضًا إبقاء هذا الاحساس العميق الدافئ فى القلوب فقد كانت الفترة الأولى من التسعينيات فترة جديدة حيث تجعل الفرد يبحث فى أصول المسرحية وعصر الإنتاج المسرحى. أما فترة أوخر التسعينيات فقد كانت مسرحيات مينج جينج خوى عبارة عن وضع وتأكيد علامة مسرحيات الطليعة، حيث ظهرت بعض المسرحيات كتقليد لمسرح الطليعة اعتمادًا على ملامح وشكل مسرح الطليعة وكان القول بأنها مسرحيات ترفيهية ومسرحيات تجارية مناسبًا وصحيحًا.

على الرغم من ذلك فإننا يجب أن نشكر لمسرح الطليعة بما جلب لعالم المسرح الصينى من دفعة ونشاط، ويجب الشكر أيضًا لمسرحية الطليعة لأنها كانت بمثابة صيحة للجماهير واصلاح لبيئة الوجود المسرحى.

وعند الحديث عن اصلاح "بيئة المسرح" فيجب القول بإنه من خلال محيط مينغ جينغ خوى المسرحى "خو" تجمع مجموعة من شباب ولكتاب المسرحية ذوى الطباع الحسنة، حيث تبادلوا التأثير والتأثر، لذلك فإنه على نطاق كبير وواسع يمكن القول بأن مينج جينغ خوى بأعماله المسرحية النموذجية فى المسرح التجريبى قد نجح فى تكوين تكتل متجمع وقوى.

يمكن أولاً الحديث عن سيناريو مسرحية "موت مفاجئ لشخص غير حكومى فضح الذى يقوم على الجوانب السلبية للمجتمع مع تقديم المشاعر الدافئة للإنسان من خلال الشعور بالمعاناة الشديدة، هذا السيناريو يجب أن يكون قول مؤلفة يتمتع بقدرة ابداعية قوية ومؤثرة وأنه يجب القول بأن الجانب الإبداعى للإصلاح قوى جداً.

إن ظهور الفن المسرحى بهذه الطريقة غير الطبيعية، بغض النظر عن زاوية الاختيار المنظورة أو حبكة القصة المختارة، إلا أنهم جميعًا يفكرون بدرجة استقبال الجماهير الصينية لفترة التسعينيات لهذا النوع من المسرحيات والتأكيد على أن هذه المسرحية يجب أن يمعن النظر فيها، فالشخصيات كانت حيوية ومعقدة والحبكة كانت بسيطة ورائعة تصبح أكثر إبداعًا. أما قصة غرام وحيد القرن فقد عكست صوت الشباب المعاصر، وفى الوقت نفسه عكست حماسة البحث والكشف العميق الذى يعبر عنه السيناريو بالنسبة لأفكار الشباب المعاصرين "إن الامتياز الذى حققه" مينج جينج خوى فى السيناريو ساعد فى تشكيل الفكر النقدى الواقعى الإيجابى وإبراز خواص مسرحيته وساعد أيضًا في توسيع الصيحة المسرحية التى يبرزها مينج جينج خوى، ويساعد أيضًا في توسيع المجال المسرحى لكي يكسب ود الجماهير.

وعند الحديث عن الممثلين من منظور "مينج جينج خوى" فقد جمع مجموعة كبيرة من الممثلين الشبان كلهم خريجى معهد المسرح المركزى، حيث كانوا فى أثناء الدراسة يشاركون بصورة إيجابية فهى جميع عروض المسرح داخل المعهد ويتدربون علي التمثيل بها وبعد التخرج يشاركون في المسارح الكبرى ببكين لذلك فإن تدريبهم على التمثيل جعلهم يشاركون فيه بكل ما بهم من قوة وينغمسو فيه، فقد ظهر منهم كثير من الممثلين، فوة تاو، تشينج تين ليو، خوتون، "جو شوين" جو أى اى وشى جين لاى ولى مين وغيرهم من مجموعات ممثلى المسرح التجريبى بالصين.

وبجانب ذلك: فإن الممثلين المستقلين بذاتهم قد استفادو بلاشك من تجربة مينج جينج خوى وكانوا دفعة قوية لأعماله المسرحية.

ومن أجل نشر أعمال "مينج جينج خوى" الأدبية وإبراز تأثيره فى مجال المسرح يمكن أن يظهر لك من خلال كتابات الكتاب وإصدارات الإنترنت، ومقدمات الصحف الجرائد ومحطات التلفاز، وما تنقله محطات التلفاز، ومن خلال أسطوانات الفيديو المدمجة وندوات الصداقة، وغيرها من طرق النشر الإيجابية وتوسيع نطاق فكرة مسرحية الطليعة وتأثيرها.

لقد غير "مينج جينج خوى" فكرة البحث المسرحى في فترة بداية التسعينيات بصورة كلية من أجل أن يمر من الفراغ الزمنى والمكاني للمسرحية وطرق البحث فيها بمساعدة وسائل الإعلام، حاول مينج جينج خوى أن ينشر أبحاثه فى كل مجال وفى كل نواحى العلوم المسرحية، حتى استطاع مينغ جينغ خوى أن يحصل على حقوق كثيرة فى مجال المسرحية.

إن التعاون بين المشترك السيناريو والإخراج والتمثيل ووسائل الإعلام وتحت قيادة "مينج تينج خوى" وتحت لواء تجربة الطليعة بمظهرها ووضعها المسرحى كنقطة ثقافية حيوية، وقد أصبحت بالنسبة للكيان والوجود المسرحى آدى إلى إجراء إصلاحات ناجحة في المناخ المسرحى الحالى.

يقول جينج تينج خوى: أن المسرح التجريبى هو نمط بذاته إننى اتمنى أن يهتم جمهور المسرح أولاً بالمسرح، ثم بعد ذلك بروح التجربة "فإننا نأمل أن نكون التيار السائد، فعندما يحين الوقت الذى ستكون فيه تيارًا سائدًا سنصبح حقًا تيار "الطليعة" وفى مركز الريادة.

فى حقيقة الأمر: على الرغم من نقص روح البحث، إلا أنه بسبب النغم الموسيقى للواقع نتجت كثيرًا من الأشياء الساخرة، الأفكار المتزمتة التى تمس حياة المجتمع الحالى وفسادة وتغيره، لذلك فإن مسرح جينج خوى خونج قد نال ترحابًا كثيرًا من المتفرجين تدريجيًا، وأصبح يشكل "المسرحية التجريبية" فى حياة المشاهدين الشباب، فبالإضافة إلي أن مينج جينج خوى وشركاءه وما لديهم من أعمال تجارية، إلا أن المسرح التجريبى فكرة استقبلها الكثير من الجماهير، وأصبحت ميلادًا لتيار "المسرحية التجريبية" ثم إبداع شيئ يلائم العصر.

قال السيد ليو شامانج الكاتب المسرحى "ومهما يسمى (المسرح التجريبى) فهذا المطلوب منه" نشر تجربة كيفية جذب انتباه الجماهير. وجعلهم يحبون مسرحيتك" إن تجربة مينج تينج خونج المسرحية تدعوا كثيرًا من الأشخاص لدخول المسرح. فقد حاول بدرجة ما اصلاح المناخ المسرحي وعلي الرغم من أن أعمال مينج جينج خوى يقل مستواها تدريجيًا الآن، إلا أنها تدعوا الجماهير للنظر بشئ من التمعن لأن مينج جينج خوى تجريته المسرحية قد نجحت ولا

يمكن أخفاؤها حيث جعلت الفرد يفكر بالسيد شيونج فوشى فى فترة الثلاثينيات على ضفاف نهر الشمال وتحت اهتمام الفلاحين ككادر أساسى مما جعل المسرحية تصبح هى تجربة جموع الجماهير التى تشاهدها.

وخلال مسيرة النجاح هذه كانت هناك أزمة مخيفة ألاوهى أن "التجريب" نوعا من القوالب المسرحية بل وأصبح نوعًا من الثقافة الاستهلاكية الشائعة وعندما تتناقص وتقل درجات ومستوى الفكر والفن يوما بعد يوم فإنه لابد وأن مستقبل المتطلبات الجديدة للجماهير، وخاصة عند انصراف وابتعاد جماهير الشباب عنها. فإذا لم نقم بالتغير والتحول الإيجابى فإن الابتعاد والانصراف عن المسرح التجريبى سيكون من الأمور المتوقع حدوثها إن أجلا أو عاجلاً .

من السهل جدًا أن تُذكِر مسرحيات مينج:جينج خوى الجماهير بحفلات "أعياء الربيع" التليفزيونية ففى عيد الربيع لعام ١٩٩٣، قام المخرج التليفزيونى "خوانج راي ودينج راي جوى عن طريق البث المباشر، لعرض الاحتفال والذى كان يتضمن بصورة أسساسية الغناء والرقص والمنولوج والأكروبات والدراما القصيرة وكما تتضمن فقرات حفل عيد الربيع أيضًا مداخلات تليفزيونية للتهنئة بالعيد ومحاورات عبر الخط الساخن لتقدم بذلك صورة جديدة لاحتفالات عيد الربيع وتعتبر بداية فترة جديدة لحفلات التليفزيون فى الاحتفال بعيد الربيع وهي ما تعرف "بالعادات الشعبية الجديدة".

وبعد ذلك راجت حفلات الاحتفال بعيد الربيع التلفزيونية لفترة طويلة. إلا إن تطور هذه احتفالات والحفلات التلفزيونية وصولاً إلي ما هى عليه اليوم فإنها تسير نحو طريق الضلال والخطأ. وتجعل الإنسان يفقد الأمل ل،قد أصبحت كأضلاع الفروج "التى لا يستحسن نبذها ولكنها بلا أى مذاق".

إننا بلاشك علينا أن نغير البيئة الاجتماعية نحاول تغيير الآراء الفكرية للناس لرفع مستوى المتعة للمشاهدين.

ومن خلال تعدد الأساليب الترفيهية والتداخل المستمر والدائم للأفكار والأيديولوجيات الشائعة والعديد من العناصر الأخرى سنصل للبحث عن أسباب واعراض هذه المشكلة الكبيرة ولكن الأمر الأكثر أهمية هو أنه مازالت الصورة الإبداعية لموضوعات الحفلات والاحتفالات والأمسيات التليفزيونية وأشكالها قد تحولت إلى القوالب الشكلية الراسخة. إلا أن الأعمال المسرحية التجريبية لمينغ جينغ خوى كانت هى القاطرة الرائدة لتحرير هذه القوالب والأشكال وتحريكها نحو التغيير والتطوير.

الباب السادس
البحث فى مسرحيات لين جاو خوا وموسين

الفصل الأول

الإبداع المسرحى للين جاو خوا

اتخذ لين چاو خوا من الأشكال الفنية لأعماله المسرحية فى التسعينيات أداة لتوضيح مشاعر الإنسان بصفة عامة، وكذلك طباعه وخصاله مما أخفى وصبغ تلك الأعمال بألوان خيالية.

لين جاو خوا هو مخرج فنى ذائع الصيت أحدث تأثيرًا كبيرًا فى التسعينيات، فعند التبحر فى مسرح الثمانينيات، نجد أنه قد قام بالعديد من المحاولات من أجل تطوير المسرح الصينى، من خلال كم كبير من الإبداعات المسرحية ذات الآراء الخلاقة ومقدمًا إسهامات فريدة. وفى التسعينيات، استمر لين جاو خوا فى الاحتفاظ بروح البحث والتقصى والتجريب وتابع البحث الإيجابى باستمرار فى أشكال التعبير المسرحى وأساليب العرض وغيرها من الجوانب الفنية للمسرحية.

أعتقد أن الخصائص البارزة فى لين جاو خوا فى التسعينيات لها جانبان:

أولها فى الشجاعة، ثانيها هى إنحيازه للشكل، وفى الحقيقة يصعب فصل هاتين النقطتين عن بعضهما.

وفى التسعينيات قدم لين جاو خوا عددًا كبيرًا من الأعمال، ومعظم هذه الأعمال هى أعمال قيمة لأساتذة عظماء من الصين وخارجها، مثل "هاملت" "أخلاق الطائش"، "الشقيقات الثلاث" فى انتظار دا جه دو"، "شخص من بكين" "المقهى"، "حكايات قديمة فى حلة جديدة"وغيرها، وعلى خشبة "ريتشارد الثالث"

المسرحية انصهرت هذه الأعمال فى وعاء لين جاو خوا . وبين الحين والآخر يقدم لين چاو خوا أيضًا إبداعات مسرحية مثل "الرجل الطائر"، و"الرجل السمكة"، "رجل الشطرنج"، "شهور العواصف بلا حدود" و"البرارى...البرارى...." وغيرها من قائمة الأعمال الإبداعية.

وعلى خشبة المسرح برع لين جاو خوا فى تحطيم السياج التقليدى، ومزج بين القواعد المألوفة والأشياء الخفية معًا، موحدًا العرف الثابت مع الرغبة العميقة الغامضة فى هيكل واحد، عارضًا للطبيعة الإنسانية بشكل كامل وعارضًا أيضًا ميزات الفرد داخل المجتمع.

فلنرى أولاً فصلاً من كتيب المسرحية المعروضة. ففى كتاب شرح لمسرحية لهاملت، وضح لين جاو خوا تطلعاته.

هاملت هو واحد من بيننا، فلربما نلتقى معه كل يوم فى الطريق ونمضى، فالأشياء التى تنغص فكره تنغصنا أيضًا كل يوم، فالبقاء أو الموت قضية فلسفية، وهما أيضًا أحد الأحداث الكبيرة والصغيرة الملموسة فى حياتنا . وإذا لم تكن، فحينئذ تستطيع اختيار إحداها فقط.

.... نريد استعادته بيننا، ليكون أخانا وواحد منا .

فنحن عندما نواجه هاملت اليوم، لا نواجه أمير الثأر العادل، ولا نواجه بطل الإنسانية، ولكن الذى نواجهه هو أنفسنا، فالتمكن من مواجهة الذات، فهذا هو الموقف الأكثر وشجاعة واعتزازًا يمكن أن يتبناه المعاصرون. وعلى الرغم من هذا لم يعى أحد منا ذلك.

.... فلا سبيل لنا إلا فى مواجهة أنفسنا.

فمسرح هاملت لم يُظهر محيط العصر الدنماركى فى العصر القديم، ولم يبالغ فى جو الثأر، فالأشياء التى من الممكن رؤيتها فوق خشبة المسرح هى مروحة متدلية، كرسى حلاقة قديم الطراز، ولا يوجد تليفون سلكى. أما الخلفية فهى قماشة بالية، لا ترمز إلى شىء: ولا تحمل أدنى استعارة، فمن منظور لين چاو خوا أن الثأر لاغتصاب العرش هو اتجاه متماثل فى أى قصر وأى عصر. ومتشابه سواء كان داخل البلد أو خارجها. والمعاناة الرئيسية لهاملت أنه ذو فكر. ومن ثم فمن لديه فكر من الممكن أن يواجه نفس مصير هاملت، "فالناس جميعًا هم هاملت". ولذلك فى العرض اقتبس بشكل كبير من هاملت معبرًا عن الإبداع المسرحى لهذه الحقيقة المسرحية فى كل زمان، والأكثر من ذلك هو اختبار سلوك الأشخاص فى ظروف معينة، وما يثير الانتباه بشدة هو مماثلة مسيرة العرض، وعدم التركيز على القصة المسردة عبر العرض.

فهاملت ليست الوحيدة، ولكن قائمة المسرحية التى قدمها لين جاو خوا، جسدت أيضًا هذا النوع من التطلعات.

ففى عام ١٩٩٨ قدم لين جاو خوا مسرحية "الشقيقات الثلاث" فى انتظار چه دوه"، ففى داخل التطلعات المسرحية البسيطة والمتواضعة على خشبة المسرح، لم يسرد لين جاو خوا بالتفصيل قصة الشقيقات الثلاث، ولم يتحرى بعمق انتظار فوه لا تيميار ولى ستهه لاجون، بل على العكس استعان بانتظارهم ومشاعرهم المشتركة، للكشف عن القلق المشترك الذى واجه أشخاصًا فى عصور مختلفة، جاعلاً الناس تتوغل فى الشعور بالأحوال الحياتية الحقيقية، وتتحقق من أزلية

الانتظار، وليقروا بالظروف الحياتية الصعبة التى من غير الممكن التغاضى عنها والأحوال المعيشية المضنية.

الحبكة لقضية "ريتشارد الثالث" لشاش بى ياه بسيطة هى قصة تنطلق من علاقتها بالقتل العمد والثأر، واغتصاب العرش وانتزاع الحقوق حيث المقارنة المتشابكة المعقدة ذات العلاقة بالشخصية الرئيسية، فحبكة قصة "ريتشارد الثالث" التى أخرجها لين جاو خوا بسيطة وواضحة، ويبدو أنه نظم العرض المسرحى ليشبه المونولوج الداخلى للى تشا وحده. فاضطرابات القص ذات الريح الشريرة والمطر الدموى، تحدث على مر التاريخ، لذا فإن "ريتشارد الثالث" تقدم للناس معانات وفكاهة التسلية مستعينة بأساليب اللهو. فالقتلة جريئون ومما لا يحتاج إلى برهان فإن المنفذين متبلدى الشعور. وليس هذا فقط، فهدف لين چاو خوا هو اقتباس قصة العوالم الثلاثة للى تشا ليعبر عن المؤامرة والمعاناة الكائنة فى كل مكان، ومعبرًا عن ما يختبئ داخل كل شخص بعمق، ويظهر أيضًا مواجهة المؤامرة والمعاناة، وتبلد شعور الناس وتغافلهم.

وفى أثناء التطبيق المسرحى فى التسعينيات، وأصل لين جاو خوا روحه البحثية التى كانت فى الثمانينيات، وتابع تقدمه خطوة تلو الأخرى، والعلامة البارزة هى أن ألوان الشخصيات التى تنشرها أعماله هى أكثر ثقلاً، ومُفعمة أكثر بالقوة الإنسانية، وواصل التنقيب والاستقصاء العميق والدقيق أكثر فأكثر فى طبائع وأصول الشخصيات التعامل مع الآخر، جاعلاً إبداعاته تُفعم أكثر بروح العقلانية وبذلك أضاء الطريق للتمتع برائحة الطبيعة الإنسانية الأصلية، فلين چاو خوا هو الروح العقلانية التى واصلت وانتهت مستعينة باسلوب مؤخز وجميل، ألا وهو الشكل التعبيرى على خشبة المسرح.

فقد استعان لين جاو خوا بعلامات التعبير المعنوى وتعبيرات تخطى الزمان والمكان مما لاشى تدريجيًا الخلفية السياسية والتاريخية الملموسة للمسرحية، كما واصل التفسير والتنقيب واضعًا الإنسان فى موضع به عموم البشرية وجاعلاً عموم الإنسانية تحظى بمكان فى المسرحية. كما واصل لين جاو خوا إبداعاته الجديدة من خلال اعتماده على شرح الأعمال الكلاسيكية. فنحن نعتقد أنه سواد فى هاملت أو فى ريتشارد الثالث، فلقد واصل تقليد جوهر الروح الذى فى داخل عمل شاش بى يه من ناحية، وعرض التجربة الفردية للمبدع من ناحية.

ففى "ريتشارد الثالث"، زواج بين المشاهد الخاصة بالمقاطع الستة من خلال الموسيقى، تاركًا عند الجمهور انطباعات مختلفة، ومعمقًا من فهم الجمهور للقصة، وفى الوقت نفسه جعل الناس تنتج أفكارًا متنوعة. فالصحفى خه لولو لجريدة "صباح بكين" كتب ما يلى واصفًا ومقارنًا ومسجلاً لانطباعاته حول هذا العمل:

المقطع الأول: الدراما لى تشا قتل أخاه كه لاو لون سه فى برج لندن، وبعد ذلك سار فى طريق الدماء، مستمرًا فى قتله المتعمد للآخرين المشهد: مشهد "سرب من الأسماك" حيث تلتقط الصورة بأحد أسواق الخضار فى شن جن. حيث تتنفس إحدى السمكات التى تم تقطيعها ورميها،وتلتها الثانية والثالثة حيث تتجمع الأسماك التى تكثر كل مدى مع بعضها البعض، وفى الجانب جثث السمكات المبللة بالدماء. الانطباع فى البداية عندما يُرى هذا المهد يقف شعر رأس الإنسان هلعًا، حيث فصلت رأس إحدى السمكات عن جسدها، وعينيها مزالتا محدقتين.

وتتعرض السمكات واحدة تلو الأخرى لنفس المصير المشؤوم. وبذلك يكشف النقاب عن أن أعمال القتل العمد للى تشا قد بدأت، وأنها ستستمر طبقًا لخطوات معينة. والانطباع هو أن تناول رؤوس الأسماك فى الأصل شىء اعتيادى فى حياتنا، ولكن عند معالجة ما تناوله مقال خاص، نكشف من بين الإهمال وجه من ضراوة الطبيعة الإنسانية.

المقطع الثانى: الدراما للملك تيا بنغ، المشهد: قبر الإمبراطور، حيث العديد من الأحصنة المحفورة، والحجر المنقوش قديم العهد، كما غطت المقبرة الأعشاب. والتقطت صورة فى قبرتشينغ دونغ لين، وهى مجموعة أضرحة لأسرة تشينغ تحفظ بشكل جيد داخل البلد، وعلى الجانب الآخر التقطت صورة لجزء من مقابر عصر سونغ فى خه نان. الانطباع جعل الإنسان يستدعى فكرة أنه مهما كان الأباطرة قدماء العهد أومعاصرين، من الداخل أو من الخارج، ذائعى الصيت قبل موتهم، ينتمون لعصر واحد، فإن ما خلفوه للإنسانية هو فقط مقابر تالفة.

المقطع الثالث: الدراما يبدو ريشارد كأنه يلهو، حيث يقتل الأشخاص. المشهد فى داخل قاعة الألعاب، حيث ملامح لعدد من الأوجة تركز بانتباه فى دُمى على شكل أشخاص، وتحولت ملامح وجوههم من الأسود والأبيض إلى اللون الأحمر حيث التقطت صورة فى أحد قاعات اللعب بنان جين الانطباع: اللعب وقتل الأشخاص هما شيئان لا علاقة بينهما من الأساس. ولكن هناك من يمكنه أن يجمع بين الإثنين معًا، ويُنتج لعبة قتل الأشخاص ففى داخل صالون الألعاب نجد الأشخاص الذين يلهون بلعبة قتل الأشخاص جميعهم منسجمين، حيث يتصرفون متجاهلين الأخرين. فمن ملامحهم لا يمكن التحقق إذاما كانوا قتلة حقيقين أم أنهم يلعبون لعبة قتل الأشخاص. فكل واحد منا يستطيع أن يُخفى طبائعه السيئة، ولكن تحت أى ظرف يمكن أن ينكشف ذلك.

المقطع الرابع: الدرما قبلت تتويج لى تشا، هتف مجموعة من الأشخاص بغوغائية. المشهد: جدار أبيض، وفى أوله نملة تتسلق، وبعدها يزداد عدد النمل الذى يتسلق حث التقطت صورة فى هونج كونج. الانطباع أن حياة عدد كبير من الأشخاص كحياة النمل مضطربة، وليس لها اتجاه. لذا فى وقت حدوث بعض الحوادث التاريخية، يسير الجميع فقط مع التيار، ويتنادون لإحداث شغب بغوغائية، ومن بينهم يولد القائد.

المقطع الخامس: القصة با تينان آن التى كانت قد ساعدت ريتشارد لاذت بالفرار. المشهد فى جذور ظهور اللوتس التى تبقى فى داخل الثلج التقطت صورة فى خانغ جوو، حديقة يوان مينغ ببكين، تشنغ ده. الإنطباع: حيث موضع الصورة التى يتعاقب فيها الأبيض والأسود، ذابلة مُهدمة مخربة، وما تستثيره فى الإنسان هو رفعة ذوقها الصافى ورقيها فى الوقت الذى فتحت فيه. فبعد تفتح زهرة اللوتس لم يذهب أحد للاستمتاع بها. حيث عاملوها كأنها شىء أوشخص لا قيمة له، فنحن عادة ما نكون قاسين لا نرحم، وريتشارد هو أيضًا كذلك.

المقطع السادس: القصة، وأخيرًا أُعدم الطاغية ريتشارد، وتولى السلطة إمبراطور جديد، المشهد مكان النهاية، حيث يُعرض على شاشة العرض الكبيرة حشد من السود والبيض الذين لا تُرى ملامحهم. الانطباع إحساس الناس الاعتيادى حيال الحوادث التاريخية الكبيرة هو التبلد.

لقد جعل الفصول المتفرقة من حيث الوقت المختلف والمكان المختلف تتزاوج فى داخل قصة قتل ريتشارد للناس ومقتله مستعينا فى ذلك بشكل المشهد، محطمًا التركيب السردى النصى، لزمان ومكان المسرحية، حيث أنتج الوعى

التاريخى إحساسًا بالتباين داخل المسرحية، فأصبحت حدود التاريخ، الحاضر والمستقبل خفية المعالم، وأصبحت الشخصية تبرز فى داخل نقاط متفرقة فى كل مكان عبر التاريخ الكلى الوجودى. فالعلاقة الحتمية بين ما يمكن الإشارة إليه وجميع ما يُشار إليه غيرت علاقة التعددية المزاجية، فالمكان التاريخى المغلق تحول إلى كل زمان وكل مكان حقيقى، وأنت وأنا وهو أصبحنا أشخاصًا فى المسرحية. فقصد لين جاو خوا هو القيام بتفسير جديد للكتب المشهورة، بمعنى أنه رغب فى التعبير عن انطباعه الشخصى الفريد تجاه الحياة مستعينًا بالشكل الأكثر تناسبًا مثل الفصول، والشكل الذى يجسد الفكر العميق للعمل الأصلى بصورة لا تُضاهى فى الجمال وذلك فى تفسيره لكتبه المشهورة.

لذا نجد البحث عن عرض مناسب بالنسبة للين جاو خوا عندما ناقش عرض "ريتشارد الثالث" قال: الكثير من الناس يقولون إن أعمالى شكلية المذهب وفى الحقيقة إننى أبحث باستمرار عن شكل يمكنه أن يحمل المضمون بشكل متكامل. وهذا يتطلب تحطيم العروض القديمة، ليست كل الأعمال التى قدمت عرض "شاش بى ياه" أرادت إشعال الحماسة الجياشة، بشكل مماثل لقراءة الشعر. فمن أجل البحث عن شكل تعبيرى مناسب درس لين جاو خوا الأوبرا الصينية التقليدية. ودرس الروح الجمالية والمبادىء التعبيرية بفن الأوبرا التقليدية، كما أنه زاد فى تجسيد شكل التعبير الفنى التقليدى على خشبة المسرح الحديث مثل "الإمبراطور الأكبر لووه مو لو سه" التى أخرجها فى عام ١٩٩٢ "أخلاق طائش" لجه ده التى أخرجها فى عام ١٩٩٤، متطلعًا نحو حرية الزمان والمكان فى الأوبرا الصينية التقليدية حيث صهر كلا من العروض الشعبية المتنوعة، الدمى الخشبية، خيال الظل وغيرهم مع بعضهم البعض أو باعتبارها النقيض للجو المسرحى، أو باعتبارها نوعًا من العوامل التركيبية أو باعتبارها طريقة لتقديم العروض.

إن التجهيزات المسرحية والإعلامية المتعددة وتنظيم المشاهد وتصميم هيئة الشخصيات ووسائل التعبير الأوبرالية والدمى وموسيقى الجاز والروك آند رول والموسيقى الكلاسيكية وغيرها المستخدمة وغيرها فى مسرحيات لين جاو خوا، تقوم جميعها بخدمة الفكرة الرئيسية للمسرحية، فمثلاً المصنع فى "هاملت" والمنشأ فى "فاوست" وبركة المياه فى "الشقيقات الثلاث ينتظرن جى دوا" والشبكة المعدنية الضخمة التى سقطت من السماء فى "ريتشارد الثالث" والمنضدة الدوارة التى تتحرك ذهابًا وإيابًا، كل هذه الرموز المُعبرة إنما تهدف إلى إثراء القدرات التعبيرية للمسرحية، وإلى التعبير عن المضمون الفكرى للمسرحية بالشكل الذى يسمح للمتلقين بفهم أفضل لروح المسرحية. أما فيما يتعلق باستخدام أسلوب المعارضة، وإغفال الخلفية السياسية والزمنية للمسرحية، والسعى إلى الأداء الذى يتسم بعدم الأداء والذى يعبر عنه مسرح الممثلين وتدريباتهم ولعبة القفز من الأدوار، فإن جميعها قد جاءت لخدمة الهدف الخاص بالتعبير عن مضمون المسرحية.

ومدفوعًا بهذا النوع من السعى الفنى، جاء استخدام لين للأشكال ناجحًا وفى محله، وعلى العكس كانت هناك بعض الأساليب التعبيرية صعبة الفهم وغير المرضية ولم تحقق النتائج المسرحية المثالية ولكن، اكتشاف هذا النوع من المبادرات إنما يدل على أحد أشكال التقدم.

وعند حديثه عن الإبداع المسرحى، ذكر لين جاو خوا أن "المسرح فى الواقع هو وجوب عدم التوقف عن البحث عن أشياء جديدة "آمل أن يوجد فى كل مسرحية أشياء جديدة، أن يكون بها أشيائى الخاصة، وعملية البحث عن الأشياء الجديدة شيقة جدًا، فهى مبُهجة" .

لكن ينبغى الإشارة إلى أن الإبداعات المسرحية للين جاو خوا بها ميل مطلق إلى مجالات الإدراك فى النص الأصلى، فالمضمون الفكرى الثرى فى النص الأصلى غالبًا مالا يكون ظهوره بشكل كامل. إن الرمزية الموجودة فى الحبكات والمشاهد وغيرها فى مسرحيات لين جاو خوا تتضمن استخدام الصور، فوفقا لفهمه الشخصى غالبًا ما يجعل المفاهيم المتنوعة التى تحتويها المسرحية تبدو فريدة وذات مغزى ولقد أدى ذلك إلى أن أصبحت الحكم الموجودة فى الإبداعات المسرحية للين جاو خوا فى التسعينيات كثيفة بشكل مبالغ فيه، وغالبًا ما تكون الحكم المَعبر عنها فى المسرح متشابهة وفردية، هذا بالإضافة إلى أنه نظرًا لأن درجة عمق الأفكار والعواطف ما زالت غير كافية، نجد أن هناك خلافًا موجودًا بين الهدف الواضح الذى نسعى لبلوغه وبين درجة تحقيقه من خلال الممارسة. إن نتيجه السعى إلى إظهار ما هو جديد هى إغفال كيفية إظهار ما هو جديد وهو ما يسعى النص الأصلى للتعبير عنه، وهو ما جعله عند عرضه يفتقر إلى التمهيد اللازم، مما جعل المتفرج يشع بالحيرة دائمًا.

ولقد أشار الناقد المسرحى السيد كانج خونج شينج إلى أن المخرج المسرحى لابد أن يمتلك جميع الخبرات "الخبرات الثقافية، الخبرات الفنية، الخبرات الحياتية، الخبرات السياسية، الخبرات الفلسفية وغيرها، كلها أشياء تفيد فيرفع مستوى جودة الإخراج، لذلك لابد أن تكون جميعها متضمنة فى داخله، إن هذه الخبرات ليست مُجمعة سويًا كأسهم متساوية ولكنها تجتمع لتكوّن مزايا، وكفاءات وقدرات إبداعية، بل وتتغلل فى جميع أنواع الخبرات، فهى الشىء الذى يقودهم جميعًا، وهى الخبرة الفلسفية للإخراج". يجب أن نقول إن هذا يعتبر معيارًا ممتازًا للإخراج وحاجة ضرورية له.

إن جاو باو جانج الذى أخرج سلسلة المسرحيات التليفزيونية العاطفية "شروق الغرب وأمطار الشرق"، "إشباع الرغبة فى الحكم"، "أبدًا لن تموت راضيًا"، "كالضباب وكالأمطار وكالرياح"، والذى أظهر مجموعة من النجوم مثل شوتين، وانج جه وين، وجيانج شان، لويى، سوتين وغيرهم يجتهد سعيًا لبلوغ دقة وجمال العمل. وبسبب مثل هذا السعى أصبحت أعمال جاو باو جانج نموذجًا متميزًا فى الجمع ما بين الفنية والتجارية. جاو باو جانج يهتم دائمًا بتنمية مزاياه الشخصة، وباعتباره مخرج برامج تليفزيونية، فقد برع فى التدقيق فى أذواق الجماهير، فهو يعتقد أن "تحسين المزايا الشخصية للمخرج هى عنصر رئيسى لتحديد الفيلم السينمائى، فإذا انتهت الممارسات المزيا الخاصة بك، فالفيلم كذلك، إذا لم تتحسن جودتك الشخصية، فلن تفهم! نحن نتحدث عن السهولة الجمالية وننفذها جديًا، ومازالت هناك قضايا الإبداع والمقاومة والتصميم. أنا أشعر أن ظهور المنتج كاملاً إنما هو وفقًا لخبرة وشعور كل شخص، فهو تعبير عما تم إختزانه منهم، لذلك فهو "كل عام يسافر خارج البلاد لقضاء بعض الوقت، ومن الممكن أن يكتفى فى يوم بالتجول أمام الواجهات، وعلى الرغم إنها ليست نزهة، إلا أنه من الممكن أن تكون الأفكار المصممة داخل الواجهة ذات مغزى أكبر من تلك الموجودة عند مشاهدة معرض للرسومات الزيتية وأكثر واقعية، والمعلومات التى يمكن الحصول عليها من داخلها أكثر. ومثال آخر وهو التجول فى المتاجر والمعلومات الخاصة بالملابس واتجاهاتها، كل هذه الأشياء تزيد من الوعى الجمالى لدى الشخص".(١)

إن متطلبات جودة الإخراج لها مجالات عديدة، فقطعًا هى ليست فقط بتلك البساطة التى ذكرها جاو باو جانج، ولكن جاو باو جانج على الأقل قد أخبرنا

(١) كانج هونج شين : "دراسة فى جماليات أداء المخرج المسرحى" صفحة رقم ٨٧، دار التعليم العالى للنشر طبعة شهر يونيو لعام ١٩٩٦.

عنها من أحد الجوانب، فباعتباره مخرجًا فهو يحتاج إلى الحساسية والحدة فى مجالات عديدة، خاصة تجاه العصر، ويجب أن يكون لديه فهمًا وإستيعابًا واضحًا أو أساسيًا لرغبات الجماهير - المشاهدين.

إن فهم واستيعاب الرغبات الحضارية للجماهير لا تعنى مجاراة الإسفاف، فجاو باو جانج يعتقد أن صفات المخرج الشخصية واهتماماته دائمًا وبدرجة كبيرة ما تحدد أسلوب العمل الأدبى، فالمخرج دائمًا ما يعتمد على اهتماماته الشخصية ليختار الموضوع والسيناريو. وفى أثناء لقائه مع الصحفى ينج فنج، تحدث جاو باو جانج عن التوجهات الرئيسية للمسرحيات التى أخرجها، فعقد مقارنة ما بين عمله فى الإخراج وبين بناء سكن بشكل يحتوى على معانى مُلهمة جدًا.

"بعد اختيار السيناريو وتحديد الموضوع، وفى أثناء تنفيذ العملية لابد من إيجاد عناصر الصفات العامة، وعندما نتحدث عن الصفات العامة فنحن نشير إلى بعض العناصر الموجودة فى التجارة... وبخلاف ذلك، فإن الأكثر إنما هو تفضيلاتى ومقاييس الجمال الخاصة بى. هى قريبة بعض الشىء ببناء مبنى، فبمجرد أن تبدأ تحتاج إلى أن تختار أنسب قطعة من الأرض، والمقاول الذى سأتند إليه العمل والبيئه المحيطه والمبانى... فيجعلها تندمج سويًا، كمايجعل الناس تتابع باهتمام البناء الذى صممته وسط هذه المجموعة من المبانى. عند اختيار الموضوع، فنحن نتحدث وفقًا للسوق، وهى "البيئة" المحيطة بنا، وبعد الانتهاء من الاختيار وبحسب أى شكل من المبانى الذى سأبنيه وبأى طراز وأى لون وأى من مواد البناء، يصبح الدمج والتفرد ممكنًا. وهذا هو ما يمكن أن يكون مفهومى للإبداع. المضمون الواضح، وهو بالتأكيد يشتمل على كثير من المجالات،

الأول هو مفهوم التصميم الخاص بـ "طراز المنزل وهو مضمون القصة الذى تعبر عنه. على سبيل المثال، نقول أن هذا التصميم لـ "طراز المنزل" هو بشكل ما يجعل المشترى بعد دخوله يشعر بشعور مريح. وهنا وبصفتها أعمال تليفزيونية وأفلام نتحدث عن كيفية استخدام المشاهدين لك للتأثير عليها. إن العمل الذى أقوم به ليس مجاراة، إنما يحمل توجهات، فبعد ظهور عملك مباشرة تجد أنه إلى جانب الصفات العامه فإن الأكثريه هى التوجهات، لذلك أقول، لا يهم إن أحببت أن تراه أم لم تحب، فأنا الموجه، تمامًا مثل مرمدة السجائر (صحن السجائر) التى أمامنا، من بين الصحون العديدة الموجودة فى السوق لماذا وقع اختيارك على هذه؟ لأنها بها مزايا فريدة بالتأكيد، ولكن المتفرجين لا يعرفون سلفًا أى شكل من الصحون يشترون، وهكذا فهم فى الواقع يحتاجون إلى توجيه. يوجد بعض الناس عند مشاهدتهم لبعض أعمالى لا يفهمون بعضها، بل ويعارضونها، ويعتقدون أنها غير مثالية بعض الشىء أو غير ذلك... لكن هذا لا يهم، فهم سيتقبلونها فى يوم ما إن عاجلاً أو أجلاً. لماذا؟ لأننى أنا أسير فى الأمام، أنا أوجه! أنا أشعر أنه بمرور الوقت مشاهدى اليوم يزدادون ذكاء، كما تزداد مفاهيم الجمال قوة، لذلك فإن حبهم لأعمالى إنما يرجع فى اعتقادى إلى إحداثها لصدى، فهم يعرفون مفاهيمى ويفهمون قصدى. وإضافه إلى ذلك، فإن الشىء الذى اختاره هو شىء به شعور جمالى من داخل الحياة، وبدون هذا الشىء، أنا... لا أختار، وكل هذه المبادىء متعددة المجالات توجد عند تحديد الموقع. وكذلك إذا كانت البنية التحتية والمواد المستخدمة فى البناء صلبة أم لا، إلى آخره. إن التفاصيل المرسوم لها تفاصيل كثيرة، لا يمكن أن تستخدم فيهم مواد رديئة ولا أن تتسرع فى التنفيذ، فإذا تفحصت أفلامى، سوف تكتشف أننى قاس تجاه التفاصيل، حتى لا أصل إلى القداحة فى الصغر... أنا أشعر أن العمل يتكدس خطوة خطوة، فإذا كان فى

كل بنية تحتية خطأ بسيط، وازدادت هذه الأخطاء فإن هذا الشىء لن يكون ثابتًا، بل سينهار. إن فكرتى العامة عندما أصنع فيلمًا تتمثل فى هذه المجموعة من المبادىء".(١)

إن سبب نقل حديث مدير التليفزيون جاو باو جنج إنما يرجع إلى أن وجهات نظره تلك تجاه الإخراج المسرحى يتم تطبيقها هى نفسها.

إن الاستكشافات المستمرة للين جاو خوا فى التسعينيات أوجدت وضعًا جديدًا، وزادت من قوة تجارب المسرح الصينى الحديث، ولكن كان نتيجة لوجود ضعف فى خبرته فى علم الجمال والمهارات الفنية والقدرة على التوافق أن أثر ذلك على النتائج الأكثر إبهارًا التى أحرزها، ففى الثمانينيات والتسعينيات، لم ينتج لين جاو خوا عملاً مسرحيًا فى مثل المستوى الرفيع فى "يوميات أعشاب شجرة التوت"، ولذلك فنحن بكل إخلاص نشعر بأسف شديد له.

مرفق: أرشيف لين تاو خوا

ولد عام ١٩٣٦ فى تيانجين، انتظم فى العمل عام ١٩٥١، وفى عام ١٩٥٦ نُقل إلى القناة ٨٠ وعمل فى تسجيل الصوت وغيرها من الأعمال. فى عام ١٩٥٧ بقسم الأداء بالمعهد المسرحى المركزى، وفى عام ١٩٦١ عُين فى التحق بكين للفنون الشعبية ليصبح ممثلاً لأول مرة، وفى عام ١٩٧٨ بدأ العمل فى الإخراج، وفى عام ١٩٨٤ عُين نائبًا لعميد الكلية، وفى عام ١٩٩٣ تولى منصب مدير لجنة الآداب والفنون.

---

(١) انظر أيضًا مقالة بنج نج فى لقائه مع جاو باو جانج : "جاو باو جانج: لا يهم إن أحببت أن تراه أم لم تحب، فأنا الموجه!!!"، نشر فى العدد ٤٦ الصادر يوم ١٣ من شهر نوفمبر عام ٢٠٠١ "تليفزيون بكين الأسبوعية".

قائمة الأوبرات التى شارك فى تقديمها تتضمن : "روميو وجوليت"، "الإخوة والأخوات فى القرية الجبلية"، "دعاة اللون الأحمر"، "أخى الأكبر كلانا جيد"، "أخوان جيدان"، "مياه نهر فين المتدفقة"، "المقهى"، "تساى ون مى".

قائمة ما أخرجه تتضمن: "فلنشرب نخب السعادة"، "من هو القوى"، "المحطة"، "الأفراح والمآتم"، "ترفانا السيد اللعين"، "الشقيقات الثلاث ينتظرن جى دوا"، "شخص من بكين"، "هاملت"، "شهور الرياح بلا حدود"، "صليل يشب روان"، "الصياد"، "التحفة"، "أيتام الصين"، "فاوست"، "رجل الشطرنج"، "الهمجى"، "حكايات قديمة فى حُله جديدة"، "ريتشارد الثالث" إلخ، كذلك توجد أوبرا بكين "زهور الجبل"، "توراندوت"، "قنطرة الوزير الأول ليو" إلخ.

الفصل الثانى

الإبداع المسرحى للكاتب موسين

إن الكاتب موسين من أهم المعارضين للمسرح التقليدى وقد سعى جاهدًا من أجل الوصول إلى طريقة خاصة لتعليم المسرح وركز على التعليم من خلال الحركات الجسمانية والعقلية معا حتى يتمتع العمل المسرحى بالحيوية ويحتوى على أسلوب فى الأداء وتحرير للجسد حتى يصل إلى تحرير الإنسان وينمى معرفتة.

إن الكاتب موسين يعتبر كاتبًا مسرحيًا متمكنًا حيث إنه عندما كان يدرس فى قسم اللغة الصينية جامعة المعلمين ببكين قد اشترك فى الفريق المسرحى للجامعة فقد كون مع فريق المخرجين من جامعة المعلمين ببكين فريق (الضفادع) للمسرح التجريبى وقد شارك فى فريق العمل المسرحى (لين جاو خوا) وقد اتبع سبيل كثير من مخرجى هضبة التبت وقد أسس ورشة مسرحية.

فهو يرى أن المسرح هو طريقة من طرق التعبير عن الحياة الإنسانية وهو أيضا تعبير عن شعور الإنسان تجاه العالم والحياة الواقعية.

فهو من عشاق الكاتب المسرحى (grotowski) وقد تعمق فى فكره المسرحى وقد اتضح فهمه للمسرح بمرور الوقت وتغير بصورة واضحة .

فالممارسات المسرحية للكاتب موسين لم يكن لها سمات معينة ولم تترك لدى الجمهور أى انطباع ولكنها زادت المعرفة لديهم .

ففى التسعينات ألف موسين (بى أن) عام ١٩٩٣، (الملف صفر) عام ١٩٩٤ ، و(ما يخص مرض الإيدز) ١٩٩٤ ، و(السمك الأحمر)١٩٩٥ ، و(الزهرة الصفراء) ١٩٩٥، (تقرير مساء) ١٩٩٥ ، (المستشفى) ١٩٩٦ ، (ما يتعلق بقارة آسيا من مصطلحات ورموز) ١٩٩٧ .

من بين هذه المسرحيات كانت مسرحيات ("السمك الأحمر"، "ما يتعلق بمرض الإيدز"، "الملف صفر" ، وبى ان) تركت أثرًا واضحًا.

وفى عام ١٩٩٤ أخرج الكاتب موسين مسرحية (ما يتعلق بمرض الايدز) ففيها جسد الممثلين قطع لحم الخنزير المعلقة التى وضعت فى مكنة الفرم وطحنت مع الدقيق وكونت حبوب اللحم ، ولفائف اللحم ، والفطائر المحشية باللحم . فالمسرح هو عملية إبداعية صناعية فالوقت والممثلين والجماهير يكونون الحكاية وفى الوقت نفسه إن العمل يعتمد على هذه العناصر الثلاثة.

فهذه المسرحية ليس بها سيناريو ولكن يعتمد فيها فى الأساس على التربية الثقافية للممثلين . فالذى حدث الأمس يختلف عن ما يحدث اليوم وما سيحدث غدا يختلف تماما عن ما حدث اليوم".

"فالممثلين على خشبة المسرح يناقشون عدة مواضيع مثل الشعور بالثورة الثقافية ، المعرفة الشخصية ، الحب المشترك ، مشكلة مرض الإيدز فكل يعبر بأسلوبة وفى النهاية لا تستطيع أن تحدد أين الأفضل منهم".

"فعندما يرقص العمال على المسرح فجميع الموجودين بالساحة يصفقون وبعض الناس يقولون: العمال والفلاحين والجنود يصعدون على خشبة المسرح".

وهكذا قدم الكاتب موسين مسرحية (ما يتعلق بمرض الإيدز):

إننى لا أستطيع أن أعلم النـاس بما يدور فى خاطرى وما أريد أن أقولة فى هذة المسرحية لأننى لم أفكر فيما سأقوله لهم ولكنى اريد ان اكشف لهم هذا الشئ فقط ففى نيتى أنا لا اريد أن أتحدث عن مرض الإيدز ولكننى أريد أن اتحدث عن حالة معينة فى الحياة الواقعية للإنسان . فملخص الحديث اننى لا اريد ان أقدم للجمهور معنى ثابتًا أو نتيجة ثابتة ولكنى اتمنى ان يترك هذا العمل انطباعات مختلفة لدى كل الناس وأريد أن أحرك مشاعر الجمهور مما يؤدى إلى شعورهم بإحساس معين ولكن إحساسى غير واضح أو مفهوم .

نبذة عن مسرحية (السمكة الحمراء) عام ١٩٩٥

تدور أحداث المسرحية حول شاب فى منتصف العمر يصعد خشبة المسرح ويرتدى ملابس ويحمل بين يديه صندوقًا زجاجيًا بداخله بعض السمك الحى ويبدأ فى سرد مونولوج باللغة اليابانية فيتحدث وهو يشعل النار فكان يشعل النار ويأكل ويتحدث فى نفس الوقت ويخفى وراءه شبكة، وفى الخلف توجد غرفة بيضاء وفى أحد أركان الغرفة يوجد برميل كبير وفى الوسط يوجد موقد به بعض الرمال ، هناك شخصان آخران يدخلون الساحة يفتحون الموقد بدون صوت وبعد ذلك يستخدمون المياة لاطفاء النار ويمشون والعرق يتصبب منهم . فعندما اختلطت المياه بالرمل احدثت طينًا، وهناك ممثلتان اخرتان يدخلون الساحة ويتزينون قبل ان يدخلوا الى الساحة وكل منهما تحمل بين يديها ابريق مياه من الفضة وقمن بصب المياة داخل البرميل وأخذن الرمال ايضا وكن يتحدثن وهن يضمن. وقد استمر الولدان اللذان يحملان شبكة الغزل فى الأكل والكلام.

والبنات استمروا فى الاستحمام داخل البرميل وبعد ان اصبح الطين جيد بدا الرجال فى تناول البطيخ ، الخبز ، البسكوت ، المياة المثلجة ويتحدثون وهم ياكلون . فالرجلان الذين امام شبكة الغزل يتناولون الطعام والعرق يتصبب على وجههم وقد غسلت الفتيات رجليهم عدة مرات وغسلوها من جديد مرة اخرى وبعد ان انتهوا من تناول الخبز حضر الولدان وهم يحملون نباتات صغيرة ووضعوها داخل الطين وبعد ان غطوه جيدا فجاة إستخدم احدهم المياة ورش بها الاخر وليس ذلك فحسب بل ايضا قام بالرش على البنات مما ادى الى ثورة البنات واحدهم حمل فتاة ووضعها داخل الطين عنوة فجميعهم اصبحوا ملطخين بالطين ولكن الرجال الذين امام شبكة الغزل لم يتأثروا وفى النهاية توقفت الموسيقى والاربع اشخاص لم يتحركوا من الطين والرجل الذى يتناول الطعام ايضا توقف واغلقت الانوار وانتهت المسرحية .فمسرحية (السمك الاحمر) هى تعبير عن طريقة الحياة الحالية وتعبر ايضا عن الحياة البدائية للانسان وقد استطاع الكاتب موسين ان يقدم اسهامات قوية للمشاهدين.

ويقول موسين:

بعد ذلك اكتشفت ماذا تعنى الحياة الواقعية وما هى مشاكل الإنسان فى الحياة، فبعد ذلك بدأت فى تأليف مسرحيات أساسها هو علاقات الناس بعضها ببعض ولم أعتنى باختلاف البلاد أو القوميات أو العصور لأنهم فى النهاية مثل بعض ، فالحياة ضرر ونفع فى نفس الوقت والناس فى وسط هاتين الحالتين يتبادلون التفاهم . فالجرح ربما يكون لة فائدة ومن الممكن أن لا يكون لة فائدة ومن الممكن أن لا نشعر به أصلا . ولكن من وجهة نطرى فالحماية هى غريزة فطرية لدى الإنسان يتمتع بها كل إنسان فى الجانب الصحى والنفسى، فكلاهما

يحتوى عليها . فأهم شئ هو أن يعبر المسرح عن ما بداخلك ويقلل بقدر المستطاع غريزة الحماية عندك فالطبيعة تحمينا بالفطرة ولكن هناك عدة أشياء لا نحتاج إليها لآن الانسان كلما صدق نفسة كلما ظهر ما بداخلة وفتح قلبة. فبهذه الطريقة يكون أكثر صحة وأيضا لا يخاف الجرح لأن الجرح متعلق بالإنسان ولا نستطيع أن نتجنبه. فطبقا للتجارب الحياتية المختلفة تختلف انطباعات الجماهير وشعورهم وأحاسيسهم بالمواضيع المسرحية.

وفى عام ١٩٩٤ ألف الكاتب موسين الرواية المسرحية الشعرية (الملف صفر) وقد أحدثت تغيرا واضحًا فى عالم المسرح ، وقد كتبت (الملف صفر) عام ١٩٩٢ وتضم أكثر من٣٠٠ بيت من الشعر وهى تسرد قصة شاب يبلغ من العمر ٣٠ عام فيصف مرحلة الميلاد ، والكبر، والحب ، والحياة اليومية له.

فالكاتب موسين كان يحب الروايات الشعرية الطويلة ولهذا السبب بدأ فى إبداع مسرحيات شعرية وحبه للشعر أيضا يكمن فى اعتقاده أن الشعر هو تعبير عن حياة الإنسان.

فبالنسبة لمسرح موسين هو مسرح يتميز بوضوح الأشخاص والأحداث فأعمالة تتميز بالتقنية الأدبية العالية سواء بدرجة عالية أو محددة لتوضح جزء من شخصية الإنسان أو حياتة كلها .مما يثير العديد من المفاهيم والتناقضات فى أذهان الجمهور.

لقد تأثر موسين بالكاتب جروسكى واتخذ نفس اتجاهه فنستطيع أن نلمس بسهولة فى أعمال موسين مدى تاثره بجروسكى وأسلوبه المسرحى.

إن جروسكى هو كاتب بولندى مشهور وهو كاتب مسرحى جرئ فقد اخرج مسرحية الفقراء أو ما تسمى بالقحط ,فهو يعتقد أن أساس المسرحية هو طريقة تمثيل الممثلين .

الباب السابع
دراسة مسرحيات المسرح الصغير

الفصل الأول

مراحل تطور مسرحيات المسرح الصغير في عشرين عاماً

لقد حققت مسرحيات المسرح الصغير تطوراً سريعاً خلال عشرين عامًا، وأصبحت فنًا خاصًا بذاته، واقتربت من جمهور المدينة، وبخاصة الشباب، وأصبحت فى الوقت الراهن شكلاً أساسيًا من أشكال الفن المسرحى، وانبثق من هذا الفن مجموعة مشهورة من المخرجين والممثلين وصناع هذا الفن. مدارس وانماط تمثيلية مختلفة، واصبحت إحدى الأجزاء الهامة من ثقافة المدن الكبرى.

وفى التسعينيات ظهرت حالة لا مثيل لها من الازدهار خلال تقدم الصين. وذلك وبعد أن دخلت مسرحيات المسرح الصغير الصين فى العشرينيات وتشكيلها للنهضة الأولى للمسرح الصغير، لقد شكلت مسرحيات المسرح الصغير نهضة ثانية فى العروض المسرحية، وذلك فى بداية ونهاية التسعينيات.

اتخذت مسرحيات المسرح الصغير من المسرحيات التجريبية والمسرحيات الاجتماعية موضوعًا أساسيًا، كما اتخذت المسرح الصغير والمسرحيات التى يقوم بتمثيلها الهواة فى أوقات الفراغ موضوعًا أساسيًا.

ومع ظهور نهضة المسرح، ظهر تمثيل جماعى متطور، وفى عام ١٩٨٩ وبعد العرض الأول لمسرحيات المسرح الصغير فى (نان جينج) تتابع عرض ثلاث مسرحيات عام ١٩٩٣ فى بكين، وعام ١٩٩٨ فى (شنغهاى)، وعام ٢٠٠٠ فى (جوان جو).

إن تقدم مسرحيات المسرح الصغير بدأ فى مرحلة من التطور والنمو قام بها صناع المسرح، وقد قاموا بدور هام جدًا تجاه دفع سوق وتجارة المسرحيات خلال فترة التسعينيات، ولعبوا دورًا هامًا فى تغيير آلية الإنتاج ونمط التحركات الإيجابية.

واتخذوا من المجموعة التى قدمت فنونًا فى بكين وشنغهاى وكذلك المعهد المركزى للمسرح ومعهد شنغهاى للمسرح كركيزة أساسية، وبناء على التحركات الإيجابية التى قام بها مبدعون المسرح، شكلت مسرحيات الصغير محور كل من الإبداع والعروض المسرحية، وظهرت مجموعة من التيارات المختلفة والأساليب المختلفة من العروض المسرحية وكذلك مجموعة من الممثلين والمخرجين المشهورين.

إن قلة رأس المال الذى يحتاجه المسرح، ونشاط المسرح، والتجارب الماهرة؛ جذبت مجموعة من الهاوين الذين احتضنوا الإبداع المسرحى بحماسة شديدة، وبخاصة الذين اشتركوا أثناء دراستهم فى عروض مسرحية مما زاد من نشاط المسرح.

وفى نوفمبر من عام ١٩٨٢ شهدت صالة بكين للفنون الشعبية تجربة عرض مسرحية "الإشارة المطلقة" تأليف (جاو شينج تيان، ليو خوى يوان) إخراج (لين جاو خوا)، وبدأت مرحلة جديدة اتخذ فيها المسرح الصينى من مسرحيات المسرح الصغير بداية لإقامة العروض. ولقد جذبت هذه المسرحية انتباه الناس من خلال الإبداع الفنى والمهارة الإبداعية المتمثلة فى المفردات المستخدمة على خشبة المسرح والتركيبة المسرحية ومن خلال واقعية أحلام "خاى زى" وكذلك إظهار

أفكار (خاى زى) على خشبة المسرح. فإن وسائل التعبير التى استخدمتها هذه المسرحية تعد مألوفة الأن على خشبة المسرح، ولكنها تعد تطورًا كبيرًا للمسرح فى ذلك الوقت.

وبعد ذلك قامت مجموعة كبيرة من كتاب المسرح ومن بينهم (خو وى مينج، جانج يى) بتقديم عدة مسرحيات منها "أغنية أم"، "اله النار وفتاة الخريف"، "حرف الألف المعلق على الحائط"، "صورة المجتمع"، "دى سى كه المحب"، "دا تى مو"، "بومة بداخل المنزل"، "الكرسى الطويل"، "البط الطائر فى المساء" "أمرأة قوية" وغيرها من المسرحيات التى شكلت تيارًا إبداعيًا جديدًا، واكتشافا مسرحيا جديدًا فى الثمانينات، كما شكلت هذه المسرحيات خلفية إبداعية للمسرح. ومن الممكن القول بأن المسرح الصغير فى الفترة الحديثة أظهر العديد من الملامح الاستكشافية والتجريبية على خشبة المسرح بالصين.

وتتابع تدفق المسرحيات بلا انقطاع، ففى عام ١٩٨٩ حدث شىء ذو معنى عميق فى تطور المسرحيات المعاصرة فى الصين، وهو أن ثلاث عشرة مسرحية لعشر مجموعات مسرحية عرضت فى (نان جينج) فى شهر أبريل، وأقيم مهرجان للمسرح الصغير لأول مرة فى تاريخ الصين، وعرض عدة مسرحيات منها "اشارة مطلقة"، "صورة المجتمع"، "بومة بداخل المنزل"، "إله النار وفتاة الخريف"، "دا تى مو"، "البط الطائر فى السماء" و"عدم المساواة فى الحياة"، وغيرها من العروض المسرحية، وكذلك فتحت المناقشة حول الخصائص الجمالية لمسرحيات المسرح الصغير وكذلك تم مناقشة معنى الواقعية، وازدهر تيار المسرحيات الصينية فى الفترة الحديثة، لذلك بدأت المسرحيات تتطور بقوة كما اقيم مهرجان المسرح الصينى الذى افتتح فى (نان جينج) - أيضًا يسمى بالعرض

المتطور للمسرح - ثلاث مرات خلال التسعينيات، وذلك يعد تجسيدًا لعروض وابداعات المسرح الصينى.

إن الهدف الأساسى لعروض وإبدعات المسرح فى الثمانينات يكمن فى اختراق نمط العرض التقليدى للمسرح، وإقامة التجارب والاستكشافات لأساليب العرض الحديثة.

فى بداية التسعينيات، ظهر تغير ملحوظ فى الإبداع والعرض المسرحى، وبعد المرور بتجربة أزمة المسرح فى نهايات الثمانينيات وبدايات التسعينيات قام حكماء بالبدء فى اكتشاف روح التسعينيات، المسرح ورؤية الإبداع وجعله قادرًا على إبراز مضمون ازدهار المجتمع فى العصر الحديث، وكذلك المشكلات الاجتماعية الهامة، وزاد من معرفة ووعى الجمهور.

وفى ذلك الوقت ظهرت مجموعة من المسرحيات منها "سيدة تتخلف لمهمة"، "الزوجة الأمريكية"، "مكالمة من المحيط الأطلسى"، وغيرها من الأعمال الموجهة ضد تيار مغادرة البلاد "تلك القضية الاجتماعية الشائكة"، كتبت هذه الأعمال أثناء حركة مغادرة البلاد. فبعد لقاء الزوج الذى غادر "البلاد فى "سيدة تقوم بمهمة"، والزوجة التى تغادر البلاد فى "رجل تافه"، وبسبب الشعور المشترك بالوحدة الذى جعلهما يتحولان إلى عاشقين. والرجل الذى ينتظر عودة زوجته من أمريكا، ولكن انتظاره لم يكن ليجتمع شملهم ولكن للطلاق. بالإضافة إلى عدة مسرحيات منها "تدريب العواطف"، "خروج الروح"وغيرها من المسرحيات التى عبرت عن الصدمة التى سببتها الظروف الاقتصادية على العلاقة بين العائلة والمشاعر بين الزوجين.

لقد استطاعت المسرحيات إبراز ملامح العصر وذلك عن طريق الموضوعات الرئيسية، كما عكست حيرة مشاعر الشعب أثناء فترة التحول الاجتماعى، كما عكست التحول الذى حدث فى الأخلاقيات والقيم، ولبت احتياج الجماهير من الطمأنينة التى يسعى إليها؛ لذلك استقبلت هذه المسرحيات بترحيب شديد من الجمهور وبخاصة الشباب، ووصل مقياس الجمال والأخلاق فى هذه المرحلة إلى مرحلة مرضية، ووصلت الأحوال العامة للمسرح إلى درجة جيدة جداً، وهذا دفع مبدعى المسرح للأهتمام بسوق المسرح، واصطبغ الإبداع المسرحى لهذه الفترة بالتعميم والتبسيط والملامح التجارية.

وفى هذه الفترة عرضت المسرحيات التى تتسم بالطبيعة التجريبية فى معاهد المسرح، كالمسرحيات التى عرضت فى المعهد المركزى للمسرح "المغنية الصلعاء"، "انتظار الفأس الحربى"، "الكرسى"، "المشهد"، "المصعد"، "أصفر وأسود"، "سريع الخطأ أم لا تجد ملاذاً"، "وجها لوجه"، وغيرها من المسرحيات، وكذلك المسرحيات التى عرضت فى معهد بكين للسينما مثل "فم أنثى العنكبوت"، "مناقشة قواعد اللغة الصينية لشاطىء الأحلام" إلخ، ولقد اتسمت هذه المسرحيات بالتبسيط والتعميم والتجارية وشكلت أول تيار فى مسرح التسعينيات.

وفى يوليو عام ١٩٩٣ عرضت مسرحية "الفكر الكلى" على الساحة المركزية للمسرح التجريبى وتحدثت عن قصة حب بين راهب بوذى بأوبرا كونتشوى وراهبة بوذية، وكذلك مسرحية "حديث العشرة أيام" التى لخصت قصة "با بى لون وانج فو" و"ما فو" والتى سردت مشاعر الحب الخاطئة بشكل شيق، وقدمت للجمهور قدراً من التأمل الفكرى، وجمعت بشكل جيد بين التجريب والتجارة

وكونت وحدة واحدة، وفتحت أول سلسة من المسرحيات التى تتحدث عن العادات فى التسعينيات.

وفى نهاية عام ١٩٩٣ أقام المعهد الصينى لأبحاث الفنون بالاشتراك مع المجلس الصينى لفن المسرح مؤتمرًا لمناقشة طرح المسرحيات الصينية على الساحة الدولية لعام ١٩٩٣، ويمكن أيضًا أن نطلق عليه الدورة الثانية للمعرض الصينى للمسرح، وقدم هذا العرض مسرحية "سيدة تقوم بمهمة"، "الخط الساخن"، "تليفون المحيط الأطلسى"، "تدريب العواطف"، "خروج الروح"، الفكر الكلى"، "الثلج والمطر"، وثلاث عشرة مسرحية أخرى. ومن أهم النقاط التى ركز عليها هذا العرض تكمن فى مناقشة دور المسرح وفى التخلص من أزمة الدراما المسرحية، ويمكن أيضًا فى مناقشة كيفية جذب الجمهور مرة أخرى إلى المسرح، ويكمن أيضًا فى قيادة مشكلة بنية العرض المسرحى إلى نطاق واسع من التفكير المسرحى، ومن الناحية الموضوعية دفع هذا المعرض تطور المسرح فى بلادنا، وساهم فى تسويق المسرح.

بعد عام ١٩٩٨ حصاد المسرح الصينى.

فى يونيو من عام ١٩٩٨ نظم المعهد المركزى للمسرح عروضًا مسرحية تحت عنوان "على الطريق ١٩٩٨ المسرح والحلم"، وعرض مجموعة من المسرحيات التى أبدعها الأساتذة والطلبة منها "من أجل الكلب والحب"، "لون الدم أصفر قاتم"، "عودة الماضى"، "الزوجان با وشى"، والهدف من ذلك هو التعلم بالتجربة المشتركة لبنية المسرحيات، وكذلك الرغبة فى استمرار "إبداع وتطوير بنية المسرحيات".

وفى سبتمبر عام ١٩٩٨ أقام المعهد الصينى لفنون الشباب معرضًا دوليًا للمسرح، وبالإضافة إلى عرضه للإبداعات المسرحية كـ "الغرفة الخضراء"، "الفتاة الدافئة"، قدم ورشة عمل لمسرحية "خنقت" وغيرها من المسرحيات، كذلك قام المعرض بدعوة مسرحيات "سيانج وانج" مثل "الآنسة دجو لى لم تعد هنا"، "قرن الإبداع" ومسرحية "ألفان" التايوانية، بالإضافة إلى المسرحية اليابانية "مزيف" وغير ها من المسرحيات القادمة إلى بكين للعرض، بهدف التوسع فى إظهار نوع آخر من الأفكار واللغة وخشبات المسارح على النطاق الفنى للجمهور والعاملين بالمسرح.

وفى سبتمبر من عام ١٩٩٨ قدم المعهد المركزى للمسرح مسرحيتين مشتركتين مع إنجلترا وهم "اليلة العشرين"، "ألة خان سين وجى رون تهاى" ووالمسرحية اليابانية "حكايات الرجل والسمكة"، كما أقام عدة محاضرات ومجموعة معارض، معرض أساسى لمسرحيات المسرح الصغير، بهدف جعل الفنانين فى الشرق والغرب يتبادلون ويتبارون بالفنون.

وفى أكتوبر من عام ١٩٩٨ أقام معهد شنغهاى للمسرح بالتعاون مع جامعة تورنتو الكندية عيد المسرح الدولى بشنغهاى ، يمكن أن نطلق عليه الدورة الثالثة للعروض المسرحيات، وهو فى الواقع يعد أيضًا العيد الرسمى الأول للمسرح الصينى. وشارك فى هذا النشاط المسرحى العديد من الفرق المسرحية من العديد من الدول مثل ألمانيا، أمريكا، النرويج، هولندا واليابان، وكذلك العديد من الفرق المسرحية من معهد شنغهاى للمسرح ومعهد الفنون التابع لجامعة (شين جو)، وفرقة (تشوان المسرحية، وفرقة شنغهاى المسرحية).

كما تم تقديم ثلاث عشرة مسرحية من مسرحيات المسرح الصغير فى عيد المسرح منها (الانهيار)، (عندما عضت القرش الناس)، (عاش أم تحطم ـ من قتل الملك؟)، (الحكايات السرية لمكتب العمل)، (حكايات جديدة للسيف القاطع) إلى آخر ذلك من المسرحيات. إن ما تهتم به هذه العروض المسرحية للمسارح الصغيرة هى البحث عن الفنون المسرحية والرغبة فى دفع الأنشطة التعليمية المسرحية عن طريق العروض المسرحية للمسارح الصغيرة.

فى عام ١٩٩٨ شكلت العروض المسرحية للمسارح الصغيرة التى أخرجتها الفرق المسرحية فى بكين وشانغهاى باستمرار الذروة الثانية فى حركة مسرحيات المسرح الصغير فى التسعينيات، واستمرت هذه الذروة حتى نهاية القرن.

فى هذه الذروة ضمت مسرحيات بالإضافة إلى قائمة المسرحيات المذكورة بالأعلى وهى مسرحيات (مات ولم يجد قبرا يواريه)، (بيت الدمية)، (النصب التذكارى)، (سمعت عن الحب) إلى آخر قائمة المسرحيات التى عرضها المسرح المركزى التجريبى الحديث ,كما اشتملت على مسرحيات (فى الطريق)، (الإنسجام فى القاعة الغربية)، (حلم مساء عز الصيف)، (الليلة الثانية عشرة)، (أنا على موعد مع الربيع)، (يا وين نا فلتنزل من الشجرة) إلى آخر قائمة المسرحيات التى عرضها معهد المسرح المركزى، وتشمل أيضا مسرحيات مثل (شكل المجتمع)، (أوبرا بثلاثة قروش)، (الوزير تشين تشاى)، (الخادمة) إلى آخر قائمة المسرحيات التى عرضها المسرح الصينى للفنون الشبابية. وتتضمن كذلك مسرحيات (انتهى المطر وأشرقت السماء)، (فى انتظار جو دوو)، (البرارى)، (شروق الشمس)، (مطحون جيد) إلى آخر قائمة المسرحيات التى عرضها مسرح بكين للفنون الشعبية، وتتضمن مسرحية (الجنود) للمعهد الفنى لجيش التحرير

ومسرحية (حبك ليس سهلا) لفرقة المسرح الحديث لشئون طيران جيش التحرير إلى آخره من المسرحيات، إلى جانب ذلك فهناك مسرحيات (القرصان فو شى ده)، (مذكرات تشى جيفارا) ، (كلنا لدينا قلب أحمر مشرق)، (أمر حقيقى للغاية)، (الحمام هنا/ من الممكن أن تنام)، (الازدحام/ اللغة الأم) وغيرها من قائمة المسرحيات ظهرت أيضا فى هذه الذروة.

بدأت أوبرا بكين عام ٢٠٠٠ تجريب تقديم عروضها على المسارح الصغيرة، وقد نالت مسرحية (ما تشيان يرش الماء) ترحيب الجمهور فى تطبيق المزج بين الفن التقليدى والفن الحديث.

كما أقيمت فى شهر ديسمبر عام ٢٠٠٠" الندوة الدولية لمسرحيات المسارح الصغيرة والعالم لعام ٢٠٠٠" فى جوانغ جو تحت رعاية كل من مكتب مقاطعة جوانغ دونغ الثقافى واتحاد الكتاب المسرحيين بمقاطعة جوانغ دونغ ومعهد أبحاث المسرح الحديث لأكاديمية أبحاث الفنون الصينية وهيئة ثقافة مدينة جوانغ جو، يعد هذا النشاط العرض الصينى الرابع لمسرحيات المسارح الصغيرة، وعُرضت فيه أربع عشرة مسرحية للمسارح الصغيرة، وهى (إرسال مجرم تحت الحراسة)، (أهديتك غصن وردة)، (الفتاة شى جوان)، (زهرة صغيرة للغاية)، (مطر الغسق نصف المخفى)، (مسكن العازبات)، (شتاء العام الماضى)، (ما تشيان ترش الماء) أوبرا بكين، (مذكرات تشى جيفارا)، (ليس هناك كلام لقوله)، (حكايات قديمة فى حلة جديدة)، (آنا كريستى) إلى آخره، تعد إحدى ميزات هذا العرض هى تركيز قائمة المسرحيات على رسم العالم الداخلى للشخصيات، وقد أحدثت بعض قوائم المسرحيات هزة قوية، إلا أنه بسبب إقامتها فى جوانغ جو، لم تُحدث تأثيرا كبيرا على مستوى الصين، على الرغم من هذا فإن هذه العروض المسرحية

للمسارح الصغيرة ما تزال هى من صنعت خطوة كاملة فى حركة مسرحيات المسارح الصغيرة فى التسعينيات.

فى مجال إنشاء المسارح، يعد المسرح الصغير الخاص بالمسرح الصينى للفنون الشبابية أول مسرح يُفتتح. فى عام ١٩٩٨م، أُنشأ مسرح ذو طراز جديد قاموا فيه بتعديل خشبة المسرح القديمة أى تقديم خشبة مسرح ذات طراز جديد بها ثلاثة جوانب للمتفرجين ولا يوجد أى حاجز حول الخشبة، وتحيط مقاعد المتفرجين بخشبة المسرح من ثلاث جهات. إلى جانب ذلك هناك فى بكين عدة مسارح أخرى منها المسرح الصغير " خاى شيا تزى (الصندوق الأسود الصغير) " لمعهد المسرح المركزى، ومسرح بكين الصغير للفنون الشعبية، والمسرح الصغير للمسرح المركزى التجريبى الحديث وغيرها من أماكن عرض مسرحيات المسارح الصغيرة.

إن ما يجب أن نذكره هنا بصورة خاصة هو مسرح بكين الصغير للفنون الشعبية؛ لأن هذا المسرح قام بدور إيجابى وهام فى حركة مسرحيات المسارح الصغيرة فى التسعينيات. لقد تأسس مسرح بكين الصغير للفنون الشعبية فى نوفمبر عام ١٩٩٥م عن طريق إعادة إنشاء ورشة أعمال تجميل خشبة المسرح لمسرح العاصمة، بعدما بُدأ فى استخدامه، مُثلت عليه بعض المسرحيات التى تحمل طابعًا تجريبيًا وخياليًا. بعد عام ١٩٩٧م، ومع نشاط صناع المسرحيات المستقلة وازدهار المسرحيات التمثيلية الشعبية، فإن تطور مسرحيات المسرح الصغير دخل فى مرحلة جديدة، فقد مُثلت جزء من المسرحيات على مسرح بكين الصغير للفنون الشعبية، ومن الممكن القول بأن مسرح بكين الصغير للفنون الشعبية قد دفع إلى الإسراع كثيرا فى خطى تسويق المسرحيات، كما أنه جعلها

علامة هامة فى بكين وحتى على مستوى الصين فى عرض المسرحيات وبحث المسرحيات.

أرسى مشرفوا مسرح بكين الصغير للفنون الشعبية أسسا واضحة للإدارة، فهم يُدعمون إبداعات عمال المسرحية الشباب والتدريب على مسرحيات جديدة، ويدعمون العديد من المسرحيات التى صنعها صناع المسرحيات المستقلة التى أبدعتها القوى الشعبية على تقديم عروضها هنا، وفى الوقت نفسه تدعيم مسرحيات لفرق المعاهد الفنية القادمة من مكان آخر على تقديم عروضها هنا، فلا يهم من يأتى لتقديم عروضه، فكلهم يُنسّقون من أجل تقديم الأفضل. لقد شكلت عروض القوائم المسرحية للتيارات المختلفة على اختلاف أساليبها قدرة استيعاب قوية وقدرة بحث بارزة لمسرح بكين الصغير للفنون الشعبية، وأثرت مجال رؤية الجمهور بصورة كبيرة، وفى الوقت نفسه دفعت يوما فيومًا الأساليب التسويقية للمسرح الصينى الحديث. عام ١٩٩٨م أحدثت عروض مسرح بكين الصغير للفنون الشعبية قفزة فى دخول شباك التذاكر. فقد جعل عرض مسرحية (القرصان فو شى ده) سنة ١٩٩٩م وعرض مسرحية (مذكرات تشى جيفارا) سنة ٢٠٠٠م مسرح بكين الصغير للفنون الشعبية فى مقدمة المسارح الصينية فى البحث الفنى والبحث التسويقى.

فى التسعينيات ظهر فى بكين وشانغهاى مسرحيات البيئة التى تعرض فى الحانات: ظهرت "أمسية نهاية الأسبوع لبيئة المسرحية" ل"غرفة عمل مسرحية طفل الأدغال" فى بكين التى أبدع فيها لونغ إن سى Long En Si منظر سقوط الصخور أسفل الجبل الغربى عن طريق الممثلين والجمهور معا، وظهر عرض مسرحية البيئة (التعاون فى الزواج والمشاهد المتعلقة) التى أخرجها تيان جى بينغ

فى الجسر الذى يربط بين مسرح العرائس الصينى والشركة الكبيرة تشيان تسوين.

فى التسعينيات، حققت ثقافة مسرحيات باحة المدرسة تطورا جبارا، واتخذت مسرحيات باحة المدرسة عروض مسرحيات المسارح الصغيرة أساسا لها، وشكلت نهضة عارمة ثانية لمسارح الطلاب بعد النهضة العارمة لمسارح الطلاب التى استمرت حتى العشرينيات فى تاريخ المسرح الصينى الحديث.

فى التسعينيات، حققت مسرحيات المسارح الصغيرة تطورا جبارا، وخاصة فى بكين وشانغهاى وغيرها من المناطق، واتخذت من فرق التمثيل الفنية الحكومية والمعاهد المسرحية كركيزة. فصانع المسرحيات المستقلة وهاوى المسرحيات جى جو Ji Zhu وغيره من القوى الشعبية شكلوا حالة تمثيلية تتميز باختلاف الأساليب، واختلاف التيارات، واختلاف المدارس الفكرية التى تتبارى، وتدفّق بعض المخرجين والممثلين والصناع المشهورين، وشكلت مجموعة من آليات العمل التامة والفعالة إلى حد ما داخل حرم الجامعة، أعدت وشكلت مسرحيات المسارح الصغيرة حشدًا يبدع ويستمتع بمسرحيات القرن الجديد. فى التسعينيات أصبحت مسرحيات المسارح الصغيرة بمثابة طريق جميل المناظر لثقافة المدن الكبرى، وأصبح جزءًا هامًا مكونًا لثقافة المدن الكبرى، كما أصبح علامة هامة لثقافة المدن الكبرى.

فى التسعينيات، سارت مسرحيات المسارح الصغيرة فى حلقة التخصص، واقتربت من جماهير المدينة وخاصة الشباب، وأصبحت شكل التعبير للتيار الأساسى فى الصين لفنون المسرح الحديث فى الوقت الحاضر، كما أصبحت فى

الوقت الحاضر طريقة تعبير أساسية لذلك القسم من الناس الذين يمارسون الإبداع المسرحى بثبات من فنانى المسرحيات الصينية.

أحرزت مسرحيات المسارح الصغيرة فى الفترة الجديدة وخاصة التسعينيات تطورا سريعا، وهناك أسباب طبيعية عميقة.

تعتبر نشأة مسرحيات المسارح الصغيرة فى التاريخ نوعًا من أنواع معارضة الكتاب المسرحيين ضد الحفاظ على السلطة والمفاهيم الفكرية وضد تحجر الأشكال التعبيرية والمفاهيم الفنية، وهو نوع من أنواع البحث المسرحى الذى يبادر الفنانين بإجرائه، وهو يتحلى بخاصية التقدمية والتجريبية.

نشأت مسرحيات المسارح الصغيرة فى فرنسا فى ثمانينيات القرن التاسع عشر، شق الكاتب المسرحى الفرنسى أنطوان[1] النهر الأول بعرض المسرحيات فى المسارح الصغيرة. بعد ذلك، انتشر هذا النوع من شكل العرض بسرعة كبيرة فى أوروبا ووصل روسيا وأمريكا واليابان.

---

(١) أندريه أنطوان (Andrie Antonie 1858ـ ١٩٤٣) كاتب مسرحى فرنسى مشهور،أدى الخدمة العسكرية، عمل موظفا فى شركة غاز. بسبب حب أنطوان للمسرحيات، استخدم مدخراته فى سنة ١٨٨٧م وأسس مسرحًا صغيرًا، وأسماه "الحرية"، وهو "مسرح الحرية" المشهور فى تاريخ المسرحيات، وقد استمر نشاط المسرح حتى سنة ١٨٩٥م، وأُغلق بسبب تدهور الاقتصاد. من سنة ١٨٩٦م حتى سنة ١٩٠٦م أسس أنطوان "مسرح أنطوان". بعد ذلك عمل أنطوان أيضا مخرجا وناقدًا مسرحيًا وصحفيًا مسرحيًا لمسرح الأوديون الفرنسى. خلال الثمانى سنوات التى قضاها أنطوان فى قيادة "مسرح الحرية" مثَّل أعمال ٨٨ كاتب مسرحى من أمثال إميل زولا و الأخان كونكونرد Conconrd brothers و شكسبير Sheakspear وتولستوى Tolstoy ابسن Ibsen، ستريندبيرج Strindberg،هاوبتمان Hauptmann وغيرهم. عارض أنطوان المسرحيات التجارية، وعارض تمثيل قولبة الأسلوب ونجومية ووظائفية المسرحية، وأعاد بإيجابية هواة التمثيل ليمثلوا، وركز بصورة خاصة على التصميم الجمالى لخشبة المسرح، واستخدم الديكور المجسم بدلا من الديكور التقليدى :لرسوم، ودعا إلى صدق البيئة والتفاصيل. فهو منشئ عروض خشبة المسرح ذات طراز المحاكاة الطبيعية فى العصر الحديث.

إن أسباب التطور السريع لمسرحيات المسارح الصغيرة هى أسباب اجتماعية وتاريخية عميقة. فى قارة أوروبا فى ذلك الوقت بسبب استياء بعض الفنانين من تكوين وبذخ مسرحيات المسارح الكبيرة يوما فيوم، واستياءهم من المضمون العادى للمسرحية وتصنع الواقعية، بدأوا فى تمثيل أعمال الكتاب المسرحيين من أمثال ابسن، ستراندبيرج، هاوبتمان، تشيكوف وغيرهم. هذه الأعمال تحمل روح نقد قوية وتُحلل العالم الداخلى للشخصيات بصورة واضحة دقيقة، وتمتزج بصورة كثيفة بالواقع والحياة، وخاصة بالحياة الواقعية للشخصيات الضئيلة، وتمحى الأساليب التقليدية فى ذلك الوقت من نمطية هزلية الشخصيات وتزلف الأعراف للأوساط المسرحية، وقد هزت جماهير فى ذلك الوقت عن طريق التمثيل الصادق والمتقن والحيوى والطبيعى، وبالتالى فقد كشفت عن بداية مسرحيات العصر الحديث.

ظهرت مسرحيات المسارح الصغيرة لتكون خرقا لآليات المسرحية ونظام التشغيل الواقعى. هذا الخرق تجسد أولاً فى المحتوى الفكرى الواضح، وبالتالى فمن الممكن القول بأن مسرحيات المسارح الصغيرة فى ذلك الوقت هى مسرحيات تقدمية أو القول بأنها مسرحيات تجريبية.

هذا النوع من التقدمية والتجريبية تجسد أيضا فى الاستخدام والإبداع الذى شكل العرض متخذا المخرج كأساس وعدم التقيد بشكل معين لمكان العرض ولظروف العرض. مهما كان العرض فى بناء ملحق بمسرح كبير أو مخزن أو ميدان إلى آخره من أماكن العرض غير الثابتة، فيقدم هذا العرض: مثلا فى التاريخ عرض مسرحية المسرح الصغير للمسرح الرئيسى، قدمها أنطوان فى قاعة بسيطة من الخشب فى إحدى الأزقة فى باريس. إن ما تؤكده عروض

المسارح الصغيرة هو اشتراك الجمهور فى عرض المسرحية، ويؤكد فعالية المسرح الذى يقدم عروضًا، كما يؤكد على الجزء الذى يجعل المسرحية تصبح بحق حياة الناس، وبالتالى طالما تمكن من الوصول إلى فعالية العرض فيعتبر عرضًا ناجحًا، لا يؤكد ويهتم بدرجة كاملة بجودة وفخامة بيئة العرض من عدمه.

فى الغرب فى العصر المعاصر ما تزال مسرحيات المسارح الصغيرة ترث الخصائص التقدمية والتجريبية فى انجلترا وفرنسا وألمانيا وإيطاليا، والكثير من المسارح الكبيرة فى أمريكا واليابان اقترنت بالمسارح الصغيرة التى تقدم عروض مسرحيات المسارح الصغيرة، وما زالت مسرحيات المسارح الصغيرة تقدم عروضها فى الغالب فى بيئة غير ثابتة.

فى عشرينيات القرن العشرين مع تقديم وتعليم وتطبيق الكتاب المسرحيين لفن المسرحية الغربية من أمثال سونغ تشوين فانغ Song chun Fang، تشين دا بى Chen Da Bei، يو شانغ يوان Yu Shang Yuan، أوو يانغ يو تشيان Ou Yang Yu، تيان خان Tian Han، خونغ شن Hong Shen، شيونغ فو شى Xiong Fo Xiوغيرهم، ظهرت أيضا فى الصين حركة مسرحيات المسارح الصغيرة. إن عرض "مسرحية حب الجمال" وجزء النشاط الفنى التمثيلى لـ"كيمونة الجنوب"، ومعظم عروض مجموعة المسرحيات الخاصة لفنون بى بنغ، ومعظم العروض المسرحية لجمعية اتحاد المسرحيات بشانغهاى ولمعهد أبحاث مسرحيات جوانغ دونغ، غالبيتها تقدم باستخدام طرق المسارح الصغيرة. هذه التطبيقات ممكن القول بأنها أول تجربة لعروض المسارح الصينية الصغيرة.

جاءت نشأة مسرحيات المسارح الصينية الصغيرة من جانب بسبب تعجيل التبادل الثقافى بين الصين والبلدان الأجنبية، ومن جانب آخر هى نتاج حتمى لواقع المجتمع الصينى فى ذلك الوقت. المسرح الصينى الحديث الذى نشأ وتطور فى موجة "حركة ٤ مايو" لمناهضة الإمبريالية ومناهضة الإقطاعية منذ ذلك اليوم الذى نشأ فيه، ورث مهمة تاريخية ثقيلة وهى فتح وعى الشعب، وبالتالى فإن مسرحيات المسارح الصغيرة لديها محتوى فكرى وروح تقدمية قوية. هذا من الممكن أن نراه منذ قائمة مسرحيات إبسن، برنارد شو التى مُثلت فى ذلك الوقت وغيرها من قائمة المسرحيات وأيضا قائمة المسرحيات التى أبدعها خوشى Hu Shi، تيان خان Tian Han، شيونغ فو شى Xiong Fo Xi، قوه موا روو Guo Mo Ruo، يو شانغ يوان Yu Shang Yuanوغيرهم.

إن التماثل مع خاصية التقدمية فى الأفكار لمسرحيات المسارح الصينية الصغيرة فى ذلك الوقت يظهر فى مجال طرق العرض وتصميم خشبة المسرح وطرق التمثيل وغيرها من المجالات، وتتحلى مسرحيات المسارح الصغيرة فى العشرينيات بخاصية التجريبية الواضحة، يكون العرض غالبا بسيطًا بسبب محدوديته، ويركز أكثر على المحتوى الفكرى للمسرحية، كما يركز أكثر على التأثير ولعب دور الجمهور عن طريق الأفكار المتقدمة، ويركز على التواصل والتبادل مع الجماهير. من جانب بسبب اقتباس الكتاب المسرحيين بإيجابية وتشربهم طرق المسرحية التمثيلية والطرق التعبيرية للغرب، ومناهضتهم لفنون التمثيل التقليدية للأوبرا التقليدية، ومن جانب آخر بسبب ضيق التجهيزات التكنولوجية وظروف العرض.

فى الوقت نفسه، بسبب بعض القيود على الأفكار والمفاهيم، فقد قام كتاب العشرينيات بتجربة كل أنواع الأشكال التعبيرية للمسرحية بالتتابع، على الرغم من أن السبب التاريخى شكل الموجة الأساسية "لمسرحية مشاكل المجتمع" التى خرجت فى ذلك الوقت نتيجة تطور "مسرحية المجتمع" لإبسن، إلا أن أعمال كتاب تيار الرومانسية الجديدة الغربيين مثل هاوبتمان Hauptmann، أوسكار وايلد Oscar Wilde، إيجور أندريف Igor Andreev، ماترلينك Maeterlinck، وغيرهم أُدخلت على نطاق واسع؛ وظهرت محاولات إبداعية مسرحية لكل أنواع التيارات يمثلها تيان خان Tian Han، خونغ شن Hong Shen، تاو جين سوين Tao Jin Sun، شيانغ بى ليانغ Xiang Pei Liang، باى وى Bai Weiوغيرهم، وقد أظهرت ونبشت إبداعاتهم المسرحية القيمة الفنية للمسرحيات وتعمق نفسية ومشاعر الشخصيات، ونقلت بدقة مشاعر الكتاب تجاه المجتمع وتجاه تفرد وحساسية الحياة باستخدام الطرق التعبيرية غير المقيدة بشكل معين، وجسدت من الزاوية الفنية سعى وبحث مسرحيات المسارح الصغيرة فى ذلك الوقت عن الجمال.

إن ميزات حركة مسرحيات المسارح الصينية الصغيرة فى العشرينيات مثلما قال يان جى وو[1]: "حركة المسارح الصغيرة خاصتنا ليست خالصة فقط للفن، كما أنها ليست خالصة فقط للثورة. إنما هى عقيدة تأسيس حركة جديدة فى ضوء تداخل "ثورة الفن" و"فن الثورة". "

مع تفاقم تناقض الأمة عجز الواقع عن منح مسرحيات المسارح الصينية

(١) يان جى وو: كتاب (حركة مسرحيات المسرح الصغير خاصتنا)، كتب فى الصفحة ٢٨ (مسرحية الجنوب)، نشرته مكتبة مينغ يا شانغهاى عام ١٩٢٩م.

الصغيرة التى كانت فى الفترة الأولى من التطور ظروفا للنمو، ومن ثم بدأت حركة مسرحيات المسارح الصغيرة فى نهاية العشرينيات فى الاضمحلال.

إن الإنتاج المسرحى للمسارح الصينية الصغيرة فى الفترة الجديدة يتمتع هو نفسه بأسباب اجتماعية وسياسية عميقة ,فالتجارب المسرحية للمسارح الصغيرة ظهرت فى ظروف اختراق كتّاب المسرح للفكر الثابت وتحطيم قيود المفاهيم المسرحية الراسخة ,محاولةً منهم للتعبير عن أحاسيسهم الخاصة تجاه هذا العصر.

أما بالنسبة المسرحية الرائعة ((الإشارة المطلقة)) فقد تم إنتاجها فى هذه الظروف؛ ففى الوقت الذى كانت فيه معظم العروض المسرحية الشائعة فى المجتمع تمتاز بالنمط المسرحى التقليدى الفردى المقولب ذى الإطار المحدد كانت هناك بعض المساوئ التى تشوب المضمون أيضاً ومنها النمطية والتعميمات ومن ثمّ ظهرت أزمة المسرح التى نتجت عن تسرّب الجماهير شيئًا فشيئًا. كان هناك بعض كتّاب المسرح ذوو الفكر يسعون للتعبير عن شعورهم تجاه المجتمع وواقع الحياة وخصوصيتها ولكن التيارات المجتمعية والمفاهيم الراسخة كانت بمثابة عقبة رادعة لهؤلاء الكتّاب. وكان عمل "جاو شينغ جيان" المسرحى ((المحطة)) لم يصل لهدفه فى ظل هذه الظروف ,لذلك بدأ فى كتابة ((الإشارة المطلقة)) بالتعاون مع "ليو خوى يوان".

وتتناول مسرحية ((الإشارة المطلقة)) قصة حب "خاى دز" الشاب المترقب لفرصة عمل و"مى فينغ" الفتاة الصغيرة ,ولكن نظرًا لظروفهما الاقتصادية القاسية لم يستطيعا الزواج. وفى ظل قلق وحيرة "خاى دز" استغل سارق سيارات

استياءه من المجتمع وتشاركا فى تدبير مؤامرة لسرقة قطار. فتسلّقا عربة الخدمات التى يتمرّن "شياو خاو" على تولّى قيادتها ,وكان "شياو خاو" زميل الدراسة الثانوية ل"خاى دز" ,وكان أيضًا يعشق "مى فينغ". وقبل برهة من تحرّك القطار ركبت "مى فينغ" أيضًا القطار ذاته مصادفةً. وفى القطار نشب صراع التناقض العنيف والتوتر حول علاقة الحب بين كل من "خاى دز" و"شياو خاو" و"مى فينغ" ,والنزاع بين سائق القطار والسارق. وفى نهاية الأمر تجلّت الحقيقة ل"خاى دز" على حين غرّة وذلك حينما شعر بآلام تخبطه النفسى ,حيث تصارع مع سارق القطار حتى سقطا سويًا على الأرض ,وامتثل "شياو خاو" لأوامر سائق القطار وأنار الضوء الأحمر ـــــــ الإشارة المطلقة ,ودخل القطار إلى المحطة بأمان.

((الإشارة المطلقة)) تعبّر عن مشكلة البحث عن فرصة عمل والتى يواجهها الشباب فى إطار العصر الحديث ,وعرض هذه المشكلة فى مثل هذا العصر يُعدّ حقًا جرأة كبيرة وغاية فى الحدة ,ومن ثمّ تتمتع بقوة جذبٍ حقيقية. ولكن أهم ما جذب الجماهير لها هو استخدام أسلوب جديد مبتكر لتجسيد العالم النفسى الداخلى للشخصيات.

لحدث وقع داخل قطار ,ومع ذلك تظهر الكثير من الأحداث الماضية التى تنبثق من ذكريات الشخصيات دون انقطاع على خشبة المسرح ,ومن ثمّ تظهر تركيبات وتقاطعات متناسقة بين الزمان والمكان فى الواقع والذكريات والتخيلات, ومثال على ذلك ما ظهر على المسرح بعد لقاء "خاى دز" و"مى فينغ" فى القطار بعد فراق طويل ,حيث عاد بالزمن للماضى من خلال تغيير الإضاءة والمؤثرات الصوتية ,وحالة اضطراب حب وحياة "خاى دز" و"مى فينغ" ,ومرحلة التغيّر

النفسى ل"خاى دز" عندما استماله سارق القطار وحرّضه على السرقة؛ وأيضًا مثل حلول الظلام التام على المسرح حين عبر القطار ثلاثة أنفاق ,حيث تم استخدام الأضواء المسلّطة على وجوه الشخصيات فقط ,وكشف حالة "خاى دز" و"مى فينغ" و"شياو خاو" كل على حدة ,فرسم صورة متحركة للتناقض النفسى بين الشخصيات الثلاثة وحالة التوتر قبل سرقة القطار.

ثم يأتى بعد ذلك علاوة على كشف الذكريات والخيالات النفسية الداخلية للشخصيات أن المسرحية تدفع القصة نحو التطور من خلال المبالغة فى إظهار الحوار النفسى الداخلى والتبادل العاطفى والتلاقى النفسى بين الشخصيات. ومثال على ذلك حلول الظلام التام على خشبة المسرح حين إلتقى "خاى دز" و"مى فينغ" مصادفةً فى القطار ,فلم يكن هناك سوى ضوأن أبيضان مسلطان على كلٍ منهما ,ويدور حوار روحىّ بينهما وسط صوت إيقاع حركة القطار مع نبضات قلبيهما؛ وأيضًا مثل ما ظهر على خشبة المسرح بعد أن كشف كل من سائق القطار والسارق أوراقهما وما حدث بعد ذلك من نزاع نفسى ,حيث وقف كلاهما دون حراك وبدأ نزاع داخلى شديد بينهما.

وفى الختام ,تكشف المسرحية الشعور الذاتى للشخصيات فى أجواء من الإضاءة والمؤثرات الصوتية المعبّرة. ومثال ذلك خلفية الضوء الأزرق الهادئ والموسيقى الرومانسية الحماسية حين عاد "خاى دز" لذكريات حبه ل"مى فينغ"؛ والإضاءة الحمراء والصوت الواضح المتحمّس حين تذكّر "شياو خاو" ذكريات حبه ل"مى فينغ"؛ وحلول الظلام التام على المسرح والموسيقى الصاخبة حين تخيّل "خاى دز" نفسه وهو يرتكب الجريمة؛ والضوء الأبيض المسلّط وعزف الآلات النقرية حين تخيل "شياو خاو" نفسه وهو يواجه "خاى دز" بجريمته فى حالة

نفسية مركّبة ,وغيرها. جميعها ترسم لوحة عميقة لكشف الشعور النفسى الداخلى للشخصيات بطرق مختلفة ,وهى فى مجملها تمهيد أو مدخل لبدء القصة وصوغ الشخصيات.

ظهرت مسرحية ((الإشارة المطلقة)) على الساحة المسرحية فى أوائل الثمانينيات ويتمثّل المغزى الكبير لها فى تحطيم أغلال المفاهيم المسرحية القديمة وتقديمها لنمط جديد وطريف وجميل للجماهير ,فجعلت الناس يدركون أن ما رأوه من قبل من مسرحيات قد تكون مقبولة ولكنها ليست كل شى ,فما زال هناك المزيد.

وتلخيصًا لما سبق ,إن مسرحية ((الإشارة المطلقة)) من أولها لآخرها جعلت الناس تعيش فى أجواء الواقع والحلم والوهم والذكريات ,وجذبت الجماهير نحو الأعماق النفسية للشخصيات ,وكشفت الحالة الشعورية والعاطفية والنفسية لهذه الشخصيات على خشبة المسرح.

ويسترجع "لين جاو خوا" ذكرياته قائلا:

لقد بدأنا مناقشاتنا منذ بداية كتابة هذا العمل المسرحى ,فأحسسنا بالنضج, وترددنا على المسارح ,وفيها شعرنا بأن هذه المسرحية بما فيها من قصة وشخصيات وحبكة درامية كلها مقبولة إذا جاز التعبير من حيث المفاهيم. ولكن ما زالت هناك مشكلة تكمن فى شخصية "خاى دز" المترقّب لفرصة عمل مناسبة, وانتظار فرص العمل كانت مشكلة اجتماعية كبيرة ,بل إن "خاى دز" لم يكن عنده أدنى درجة من التفاؤل فيما يتعلّق بمستقبله ,وكان هناك كثير من الشكوى والتذمّر ,لذلك كانت بداية المسرحية صعبة ,ثم تناقشت مع "جاو شينغ جيان"

حول مسألة (إنقاذ الشباب من الانزلاق نحو الانحراف) ,وما ينبغى علينا طرحة بصدد هذه المسألة ,حتى توصّلنا إلى تأجيل العروض المسرحية التجريبية. وفى الوقت الذى كان يتوجّب علينا الخروج من المسرح للقيام بجولة بين العروض المسرحية لمدة شهرين ,تساءلت ما إذا كان يمكننى أن استدعى بعض الممثّلين للعمل فى هذه المسرحية صانعًا بذلك تجربة للمسرح الصغير. فى ذلك الوقت لم يكن قد تحدد العرض ,ألا ترى أن هذه مشكلة؟ فلنجمعهم أولا ثم نرى.سوف أستدعى "لين ليان كون" لأداء دور سائق القطار ,فهو لم يقم بأداء دور رئيسى من قبل. وحينها شعرنا بارتياح ,وكان يومًا حارًا بحثنا فيه عن سيارة للمسرح وأحضرناها. وبعد تنسيق المسرح قمنا بعرض داخلى داخل غرفة التدريب الصغيرة فى مبنى الممثلين ,ولم تكن الديكورات قد انتهت بعد ,فاستخدمنا صندوق الأضواء كقاع للسيارة ,وقمنا بعمل سلّم وأحضرنا طاولة واحدة وثلاثة كراسى وفى المنتصف صندوق الأدوات. وقمنا بإنارة مصباح مسلّط واحد واقترحت استخدام بطاريات يدوية ذاتية الفتح ذات الخمس بطاريات ,فكانت بسيطة جدًا ,فالأهم هو كشف الواقع بواسطة إظهار الفراغ النفسى فى القطار. ولم يكن هناك مثل هذا العرض فى المسرح الصغير حتى عام ١٩٨٢بم ومن ثمّ طلبت آنذاك بعض الممثلين الذين يتمتعون بالحس المسرحى فيشعر الجماهير بأنهم لطفاء وودودون ,وتزايد إقبال الجماهير ,حتى إن بعضهم اضطر إلى المشاهدة واقفًا على قدميه ,وبعد انتهاء العرض لم ينصرفوا من المسرح بل مكثوا يتحدثون سويًا عنه.

وهكذا لا يصعب علينا أن نرى أن استخدام مسرحية ((الإشارة المطلقة)) لنمط المسرح الصغير فى طريقة العرض هو نوع من الاختيار الإجبارى الذى لا

مفرّ منه ,ولجأ إليه لعدم وجود فرصة لعرض مثل هذه المسرحية على المسارح الكبرى ,وهو أيضًا عرض سلبى اضطرارى نتج عن عدم قبول ثقافة التيارات الرئيسية فى المجتمع فى هذا الوقت السماح بعرضه وفى الوقت نفسه يُعدّ تجربة جديدة كمبادرة قام بها الفنانون تحت تأثير هذه الظروف لإشباع روح الاكتشاف المتحمسة الجريئة المتّقدة داخلهم.

هذه التجربة الجديدة تستخدم نمط المسرح الصغير ,وتنطلق من وعى الفنانين ,وفى الوقت ذاته هى تجسيد للحالة الموضوعية ,ومن الناحية الموضوعية نتجت فاعلية حقيقية عن هذا العمل المسرحى أشعلت الحماس لاستطلاع مسرحيات المسرح الصغير. ومن ثمّ انطلقت حركة المسرح فى المسارح الصغيرة انطلاقة كبيرة فى الفترة الجديدة.

وفى التسعينيات كانت الدعاية للتيار الأيديولوجى الرئيسى موجه للمسرح ,بل ونمّى اللحن الرئيسى الوليد ,مما جعل هذه المسرحية تحتل مكانة الريادة على الساحة المسرحية ,بل إن تنمية اقتصاد السوق أنتجت نقطة تحول فى نمط حياة الناس ومفاهيمهم للقيم ,بل وحولت تسرّب الجماهير إلى أزمة مسرحية ذات خصائص بارزة ,كل هذا دفع مسرحيات المسرح الصغير نحو الازدهار والاستمرار لأطول فترة ممكنة.

نرى من أحد الجوانب أنه انطلاقًا من الاشمئزاز ومحاولة تحاشى لغة التيار الأيديولوجى الرئيسى ,سعيًا لرؤية ثاقبة جديدة لمعرفة العالم والحياة ,للتعبير عن شعور الكتّاب تجاه حياتهم الشخصية ,ومن ثمّ قدّموا ((شاطئ الخلاص (الأحلام))) و((الفكر)) وغيرها من الأعمال المسرحية التى تمتاز بالتجربة

والمبادرة. ومن جانب آخر نراه انطلاقًا من انعكاس الواقع والسعى لاستقطاب الجماهير ,فظهر ((العاشق)) و((سيدة الهيئة المقيمة)) و((الزوجة الأمريكية)) و((هاتف المحيط الأطلسى)) و((تدرّب العاطفة)) و((منفذ الروح)) وغيرها من الأعمال المسرحية التى تناقش مشكلات المجتمع المشتعلة ,والتى توجه ضد تيار الاستيراد الخارجى.

وهكذا فإن حركة المسرح الصغير فى التسعينيات قد شكّلت خصائصها الذاتية ,وفى الوقت نفسه الذى قامت فيه التجربة المسرحية لم يتم استبعاد السعى الأكثر إيجابية وكثافة لمزج المسرح بالثقافة التجارية والثقافة العامة. وهكذا يمكننا أن نلاحظ أنه بالإضافة إلى أن مسرحيات المسرح الصغير فى التسعينيات مثلها مثل المسرحيات الصينية فى العشرينيات والمسرحيات على المسرح الصغير فى الغرب ,جميعها تمتاز بالمبادرة والاستطلاع ,فإنها فى الوقت ذاته تمتاز بخصائص مختلفة لمسرحيات الاستكشاف ,وتجسّد صفاتها التجارية الذاتية الجلية.

ورغم أن مسرحيات المسرح الصغير فى التسعينيات قد حققت تطورًا سريعًا, إلا أنه كانت هناك مشكلات ونقائص ليست بالقليلة فى الإبداع المسرحى والعرض.

فى بادئ الأمر كانت قدرة الإبداع ضعيفة. ليس هذا فيما يتعلق بالمشكلات التى تواجه المسرحيات فى المسرح الصغير فحسب ,فقد ظهر هذا جليًا فى الأعمال المسرحية فى التسعينيات أيضًا ,نتيجة لما تتمتع به مسرحيات المسرح الصغير فى التسعينيات من خصائص ,ومن ثمّ ازداد وضوح مشكلة الإبداع فى هذه المسرحيات.

وعند إلقاء نظرة عامة على مسرحيات المسرح الصغير مؤخرًا نجد أن قوائم المسرحيات قليلة جدًا ,وغالبية ما كان يُعرض منها قوائم أجنبية أو مسرحيات صيغت وفقًا لقوائم أجنبية يتم إعادة تركيبها وترتيبها وثقلها بالمذاق الصينى الشهير.

وفى أجواء ضعف القدرة الإبداعية ظهرت هناك بعض المسرحيات التى يصعب فهمها ,والتى بالغت فى الاهتمام بنزعة الاستطلاع والتجربة ,فتشكّل السعى إلى الغريب والمألوف ,مثل مسرحية "ماو لين" المسرحية مسرحية "لين جاو خوا" ,دون العناية بتقبّل الجماهير لها ,وجعلها تدور فى حلقة مغلقة ,مما أدى إلى تحديد درجة التلقّى.

ثم بعد ذلك ,ونتيجة لهذا الاهتمام المتزايد بالتجارة والترفيه ,سقطت مسرحيات المسرح الصغير فى دائرة السخرية والتهكم والمزاح وكشفت عن ضحالة وابتزال المغزى والموضوع ,وواجهت الأزمة المماثلة لما حدث للقطع الأدبية والفنية فى ذلك الوقت.

ونتيجة لانخفاض تكاليف مسرحيات المسرح الصغير وقلة مواردها وبساطة صنعتها وقصر فترة التدريب عليها وإمكانية تحطيمها للأطر المسرحية للمسارح المغلقة ,كانت لا تطلّب الكثير من الممثلين وكانت هناك حرية فى اختيارهم بما يتناسب مع الاستهلاك التجارى ,لذلك لم يكن الاهتمام بالمسارح فحسب ,بل بزيادة التدريب على التمثيل أيضًا ,وكان اهتمام المبدعين المستقلين موجه أكثر نحو إظهار مسرحية المسرح الصغير بشكل رائع على صعيد الشكل الخارجى.

وبعد فترة التسعينيات دخلت مسرحيات المسرح الصغير إلى فترة إزدهار كبير وقد حصلت بعض العروض المتميّزة على مردود رائع فى الأسواق ,ومن ثمّ حفّز هذا كله المسارح والمسرحيين المستقلين وأشعل حماستهم. وفى الوقت الحالى قدم المسرحيون المستقلون عددًا ليس بالقليل من المسرحيات القادرة على تحقيق الأرباح الكثيرة فى لمح البصر ,وتشكّل تيارًا من العروض التى تبذل أقصى جهودها لمسايرة أوقات راحة وتسلية الجماهير النفسية ,وتوافق متعة وإعجاب الطائفة البرجوازية المدنية الصغيرة ,لتحقيق استمرارية العمل المسرحى لمدة أطول. وهناك بعض كتّاب المسرح الذين تركوا تأثيرًا كبيرًا فى فترة التسعينيات تورّطوا أيضًا فى السعى نحو تحقيق المصلحة والربح ,وجعلوا من اسم الطليعة والتجربة أداة للقيام بأعمال ثقافية كالوجبات السريعة ,فاكتظّت خشبة المسرح بالكلمات المضحكة والألاعيب ,فوهنت التجربة المسرحية والتقييم المسرحى للمسرح الصغير تدريجيًا.

الفصل الثانى

الإبداعات المسرحية على "المسرح الصغير" وخصائص عرضها فى تسعينيات القرن الماضى

الأعمال المسرحية على المسارح الصغيرة رسخت تبادل ونشر ومشاركة الأعمال المسرحية بفاعلية، فأهم مميزات الأعمال المسرحية على المسارح الصغيرة هى إبرازها للظروف الدرامية.

أولاً: أهم مميزات الأعمال المسرحية على المسارح الصغيرة هى إبرازها للظروف الدرامية:

حتى الآن لا يوجد تعريف محدد للأعمال المسرحية التى تقام على المسارح الصغيرة. فما هى الخصائص الجوهرية للعروض المسرحية التى تقام على المسارح الصغيرة؟ هل تسعى وراء الفضاء المسرحى؟ نعم ،من المؤكد، لأنها تقام داخل فضاء صغير، ولكن هل يكفى هذا الفضاء الصغير لإبراز مميزات المسارح الصغيرة؟ الجواب سيكون من المؤكد لا، لأنه غير كاف. هل تسعى وراء الجمهور؟ بالتاكيد نعم. ولكن هذا السبب لا يكفى أيضا لإبراز مميزات المسارح الصغيرة، لأن كل المسارح تسعى لاجتذاب الجمهور. هل هى تبحث فى المسرح؟ نعم وأيضا لا، لأن فى إعداد و تمثيل جميع المسرحيات يمكنا أن نقول فى مرحلة ما أنها تبحث فى المسرح.

إذاً فما هى الخصائص المميزة للأعمال المسرحية التى تقام على المسارح الصغيرة؟ جوابنا هو أن خصائص الأعمال المسرحية المقامة على المسارح الصغيرة تكمن فى إبرازها للظروف الدرامية.

والخصائص الفنية للمسرح هى بناء للظروف المسرحية، حيث هيأت الأعمال المسرحية التى تقام على المسارح الصغيرة ظروفا مناسبة لإبراز الحالة الدرامية .

و قد برزت الظروف الدرامية بقوة فى الأعمال المسرحية بالمسارح الصغيرة فى شكلين هما :-

١- تقدمت بمتطلبات أعلى للأساليب الفنية للأعمال المسرحية ذات المنهج الواقعى التقليدى، و أساليب الفن التمثيلى على المسارح الصغيرة مما يقدم على المسارح الكبيرة. فبسبب الفضاء الواسع على المسارح الكبيرة، فإن الممثلين ذوى المهارات التمثيلية المتواضعة غالبا ما يكونون فى مأمن، و ذلك لبعد المسافة بين المشاهدين والممثلين تجعل من الصعب على المشاهد أن يلاحظ هذه العيوب التمثيلية، كما أن الانطباع الأول لدى الجمهور سيكون غير دقيق، وحكم الجمهور على الممثل فى أساس التجربة على هيئته ومدى مبالغته واستفاضته وتطويله المعتدل فى أفعاله التى تتضمن (الحوار، والمونولوج،والحوار الجانبى، ولحظات الصمت، والصوت، وغيرها من الأفعال الكلامية) سيكون افتراضيًا.

أما فى المسارح الصغيرة تكون المسافة بين الجمهور والممثلين قريبة جدا ،حيث غالبا ماتكون أشبه بالتعامل وجهًا لوجه، وعند أداء الممثل لدوره، يخشى أن يخطىء فى أى شىء حتى لو كان صغيرا، لأنه يعلم جيدا أنه من الصعب أن تغفله عيون المشاهدين، لذلك ورد فى تعريف ما أن المسارح الصغيرة تجعل من السهل أن يتفاعل الجمهور مع الأدوار التى يلعبها الممثلون، خاصة فى المسرح الذى يظهر تكوين الظروف الدرامية به ذو آلية مركزة و مرضية، ومروراً بأداء الممثلين وبالتوافق بين الجمهور والحالة المسرحية، فإن الظروف الدرامية من السهل أن تبرز فى فضاء صغير، كما من السهل

أن تحرك مشاعر الجمهور، وبالتالى سيتلقى الجمهور تأثيراً قوياً عن المسرح. لذا فالأعمال المسرحية التى تكون موضوعاتها عن الحياة الواقعية أو العالم الداخلى للإنسان يتناسب عرضها على المسارح الصغيرة، حيث من السهل أن تهز قلب الجمهور.

قد بذل مجهوداً عظيماً فى مسرحية (إله النار وفتاة الخريف) لخلق سحر حقيقى على خشبة إحدى المسارح الصغيرة، كما بذل جهداً كبيراً فى التخلص من آثار الأساليب التمثيلية المبالغ فيها و التى يستخدمها الممثلون على المسارح الكبيرة، وخلق أجواء طبيعية عن الحياة المراد تمثيلها، فمثلا فى الوقت الذى تجد فيه فتاة الخريف نفسها مرغمة على العودة لزوجها الذى لا تشعر تجاهه بأى عاطفة، يقيم تشوا دا خوا و وانج لى شيون حفلة وداع، و نرى الممثلين يشربون الخمر على خشبة المسرح أمام الجمهور، ويسعلون ويتنهدون على المسرح المشبع رائحته بالخمر، ونرى الممثلين و الجمهور غارقين فى مشاهد البكاء، صامتين أمام المشاهد العاطفية التى لا حدود لها فى هذا العمل و مشاهد الحزن و الألم .

وفى عرض مسرحية (تدريب العواطف) على خشبة مسرح كبيرة، قام بعض المتفرجين بأداء بعض الأدوار داخل المسرحية، حيث اصطف المتفرجون فى صفين مرتدين أقمشة بيضاء طويلة ليبدو الصفان مثل طريقين أو ممرين داخل المسرح، حيث يمتد هذان الممران إلى منطقة الممثلين على خشبة المسرح، وكانت المساحة التى أدى عليها الممثلين أدوارهم بها ما يشبه السرير أو منصة صغيرة بها أريكة ، وقد علقت أيضا قطعة من القماش الأبيض على هذه المنصة. حيث تجلى اللون الأبيض بوضوح على المسرح مما ساعد المتفرج فى أن يطلق لخياله العنان، وتعتبر هذه المسرحية مثل قصيدة رثاء، تتضمن (أن الزواج مقبرة الحب)، ويمكن أيضا أن تعطى إيحاء للجمهور بأن (ورقة بيضاء اعتبرت لوحة)، وقد ترمز أيضا هذه المسرحية إلى لغز الجنس.

وفى هذا الجو المسرحى يستمتع الجمهور بمشاهدة قصة عن زوج يحب زوجته بشده ولا يجد مفرًا من تلبية رغبات زوجته وحبها للمظاهر الزائفة، ثم يشاهد المتفرجون كيف يشعر كل من الزوجان بالملل والإشفاق على حياتهم، وفى نهاية الأمر لا يجدا مفراً سوى الفراق، ومرورا بالطريق الذى صنعه المتفرجون المكسو بالقماش الأبيض الطويل، كأنما نزيل القشرة الخارجية لحياة الشخصيات بالمسرحية لندخل عالمهم الداخلى، عندئذ يدرك الجمهور أن صورة الحياة الأسرية والتى تبدو طبيعية فى ظاهر الأمر مع الإنتشار السريع لسوق السلع، تخفى واقعًا حياتيًا غير طبيعى، ويشعر الجمهور بأن أرواح هذه الشخصيات تتمزق بين المادة و العواطف.

و قبيل عرض مسرحية (البومة التى بداخل الحجرة)، كان المسرح قد أعد ليكون مظلمًا لا توجد به أية إضاءة ، حتى إنك لو مددت أصابعك لن تراها من شدة الظلام، وقد طلب من المتفرجين ارتداء أقنعة على شكل البوم وارتداء عباءات سوداء، وإعتمد المتفرجون على كشاف اليد للبحث عن مقاعدهم، هكذا كان المسرح يغمره جو من الألغاز، كانهم يقيمون إحدى الشعائر أو الطقوس.

أما على خشبة المسرح فقد وضعت شريحتان من المعدن مغطاة بالحرير الأسود ليكونا فضاءًا أسودًا كبيرًا و قد شقت فتحتان مستديرتان من تلك الشريحة المعدينة، وقاموا بلصق أوراق فضية عليهما، فبدت الفتحتان مثل العينين المتحركتين، وقاموا بشق فتحة أخرى فى وسط الشريحة لونها أحمر. وأمام خشبة المسرح وضعوا أنبوبة حديدية ضخمة وقطعة من القماش الأحمرتعلو وتهبط من حين لآخر، حيث بدت الأمور كلها غير مألوفة غريبة، فشعر الجمهور بحالة من الانقباض والرهبة والغموض.

وعرضت مسرحية (السيدة المقيمة) على مسرح تم إعداده ليكون مثل المقهى، فنجد الجمهور يدخل المسرح ويحصل على فنجان قهوة من نادلة مشرقة الوجه باسمة ترتدى زيًا أبيضًا وأثناء تناولهم للمأكولات والمشروبات تبدأ أحداث المسرحية. وبذلك أعد المسرح جيداً لنقل صورة المكان الذى تتم فيه أحداث المسرحية.

أما مسرحية (الخط الساخن) تم عرضها على مساحة ثلاث منصات خاصة بالجمهور، وقد وضعوا بها شبكة مكونة من خطوط تليفونية، حيث امتدت هذه الخطوط إلى مقاعد المتفرجين، مما مكن المتفرجون من مشاهدة العرض والاستماع للمكالمات فى وقت واحد. وقد خصصوا مكانًا لبث المكالمات منه مباشرة على مسامع المتفرجين، ووضعوه فى الجانب الأيمن خلف منصة العرض، وجعلوا ما يحيط بها من مساحة خاصه لصعود الممثلين وأداء أدوارهم عليه، ورسموا للجمهور بصورة افتراضية أربعة عشر صورة مختلفة عن الحياة وذلك أثناء عرض المسرحية، ومنها الصورة الواقعية، والصورة النفسية، والصورة السيريالية.

لذا "إن أفضل الطرق هى أن نظهر قدرات النص، وأن نبرز المضمون الفكرى للعمل الأدبى". "يجب أن نبدأ تمردنا أولاً على الفكر". " إذا كان البحث غير كافى حول إهمال المضمون الفكرى وصياغة رؤية خاطئة عن طبيعة الإنسان، قد يؤدى ذلك للوقوع فى الخطأ. فنحن فى حاجة أن نولى عنايتنا أكثر بعمق الفكرة أو المضمون داخل النص المسرحى، وأن نتناول أيضا موضوعات جديدة "قد نقل هذا الكلام عن المخرج المسرحى تشا مين جيا ،ليعبر عن المفهوم الجوهرى الذى تجسده الأعمال المسرحية على المسارح الصغيرة، وأشار إلى أن معايير النص المسرحى الجيد هى أن يعكس النص الظروف الحياتية للإنسان .

و فى العاشر من تشرين الأول من عام ١٩٩٧ قام المسرح التجريبى المركزى بعرض مسرحية من إخراج تشا مين جيا، وهى (موتى بلا قبور)، وتعتبر من أشهر الأعمال المسرحية لسارتر، وذلك على أحد المسارح الصغيرة. وقد تزاحم الجمهور لمشاهدة هذا العمل، وأبدى العديد ممن شاهدوا المسرحية إعجابهم الشديد بكافة الجوانب الفنية لهذا العمل المسرحى.

وقد أحدثت المسرحية بعد عرضها صدى عظيمًا فى كافة الأوساط المسرحية والأوساط الإعلامية والأوساط الأكاديمية، مما دفع المسرح التجريبى المركزى لعقد ندوة حولها، وقامت جريدة الأكاديمية المركزية للمسرح بإرسال الصحفيين لإجراء مقابلات مع المختصين، والدارسين، والمبدعين بالمسرح لمعرفة آرائهم، وبذلك فقد أحدثت مسرحية (موتى بلا قبور) بعد فترة وجيزة من عرضها ضجة عارمة، كما قوبلت بإعجاب شديد من الجمهور، والأهم من ذلك إنها أوحت للجمهور إلى أى الطرق التى يجب أن يسلكوها فى مجتمع غلب عليه اقتصاد السوق، كما أشارت لمبدعى المسرح عن الأفكار الجيدة التى يجب أن يتبعوها .

وقد اتفق المختصون بالمسرح على أن السبب وراء نجاح هذا العمل جاء نتيجة "أنه عمل مسرحى رفيع المستوى، ولأن المخرج قد أدرك المميزات الجوهرية للنص، و لاننسى الأداء المتميز الذى قام به ممثلون العمل، حيث اتحدت هذه العناصر الثلاثة لتكون عملا مسرحيا متميزا، فكونت حلقة متكاملة لا ينقصها أى شىء". كما حظيت القضية التى طرحها العمل المسرحى (موتى بلا قبور) حول أى الطرق التى يجب أن يسلكها الباحثون ودارسو المسرح بإهتمام كبير، وذلك بعد النجاح الكبير الذى حققته المسرحية، حيث دعت الباحثين إلى "جعل الجمهور هو محور العمل المسرحى واختيار النصوص المتميزة، والتنوع فى إختيار الأساليب المسرحية، وذلك لتتاح لهم الفرصة مرة أخرى لتأسيس

مكانة للمسرح فى ظل المتغيرات الاجتماعية"، وأعتقد أن نجاح هذا العمل المسرحى جاء كبرهان على سطوع وتميز الأعمال المسرحية التى تقام على المسارح الصغيرة أو نجاح تلك التجربة .

وفى نهاية عام ٢٠٠٠ قام المخرج تشا مين جيا بإخراج مسرحية (نصب تذكارى) للكاتبة الكندية كولن فاجنر على المسرح الصغير للفنون الشعبية ببكين، وقد جذبت أنظار العديد داخل الأوساط المسرحية ببكين، وقد أحدث العمل شهرة جيدة وصدى قويًا، حيث عكس على المستوى الأيديولوجى وبقوة حياة البشر، وقد اتبعت أساليب مبتكرة فى إخراج العمل إختلفت عن الأساليب التمثيلية الشائعة فى العروض المسرحية ببكين. واستمر عرضها على المسرح الصغير، حيث كشفت عن أغوار النفس الإنسانية، أى مع الكشف عن طبائع الشخصيات أثناء بروز الظروف الدرامية، اتضحت الأمور التى تخفيها الشخصيات فى عالمها الداخلى أمام الجمهور .

وتدور أحداث مسرحية (نصب تذكارى) أثناء الحرب، وتروى عن أم تجرعت الآلام الفوضى التى سببتها الحرب، وسعيها وراء إيجاد ثلاث وعشرين جثة لفتيات تم اغتصابهن، ورغبتها فى الانتقام لهن ومعاقبة الجندى مرتكب هذه الجرائم. وقد كان لهذا العمل نظرته الخاصة فى وصف حالة الحرب، حيث تغلغل فى أعماق الطبيعة الإنسانية والفلسفة، ونادى بالترابط والتسامح بين البشر، كما ألقى الضوء على تفرد الطبيعة البشرية لما تمتلك من قوة روحية وتأثير إنسانى.

وصرح المخرج تشا مين جيا قائلا "بعد إخراجى لمسرحية (موتى بلا قبور)، أعد الآن لمسرحية حربية، ربما لأننى أشعر بأن الصدمة التى تسببها الحروب فى البشر والمجتمع، وخاصة نفس الإنسان، ففى مثل هذه الظروف الخاصة، تظهر الطبيعة

الإنسانية بصورة واضحة، وهذا الظهور هو نوعية المسرح الذى أستشعره، والمسرح الذى تكون موضوعاته عن الإنسان، فهذان النوعان من المسرح يسيران على اتجاه مشترك أو نقول يتركان أثرًا على الفرد، ويسعيان وراء أمر فريد متميز. وأنا أشعر أنه أمرٌ مسرحى. كما أن التميز يمكن أن يفسر بأنه قوة الصدمة أو قوة التاثير الداخلى، ولا شك أن الأمر الجوهرى هو الكشف عن أغوار النفس الإنسانية، وتعتبر المشكلة الجوهرية للمسرح هى الفهم للظروف الدرامية . والتطبيق هو اختبار للجسد بصورة كلية، فالجميع يدخل حيز المسرح الصغير لمشاهدة العمل المسرحى به، وقد يشعرون بصدمة فى أول الأمر، تجعلهم يتنبهون إلى أنهم ليسوا على حيز حياة طبيعة على الإطلاق، عندئذ ينشأ إحساسهم بالمسرح.

علاوة على ذلك، بعد إعداد الظروف الدرامية، فإن مضمون المسرحية وأداء الممثلين والأدوار يكونون نبتة قوية. فى تلك النبتة يمكننى أن أتخيل تحريكها بدون أى معوقات، فيمكن للممثل أن يعيش ويمثل بصورة جيدة وأن يظهر أداءه بقوة. وينطبق الأمر على الجمهور، حيث يمكنه أن يشعر بقوة. فترسيخ الظروف الدرامية هى عبارة عن تجربة أجرى عليه اختبارات فى عملى."

"تجربة أجرى عليها اختبارات" تؤكد أن الأعمال المسرحية التى تقام على المسارح الصغيرة فى ظروف محددة تظهر بصورة مرضية سمات الشخصيات، كما يمكن أن نقول أنه فى حالات محددة تظهر الدوافع التى شكلت سمات الشخصيات، وتخلق ظروف مناسبة لذلك.

٢ – ولو تحدثنا عن المسرحية التقليدية والدور المتبادل بين الحالة والشخصيات، فالشخصية تمثل حالتها الذاتية، وتشكل دافعًا شخصيًا وبالتالى يؤدى الى العمل،

فالقوة الدافعة لتحريك الشخصيات كثيراً ما تنبع من حالة تلك الشخصيات. وهكذا فى الأعمال المسرحية التى تتناول الأحوال الإنسانية العامة وخاصة الأعمال المسرحية المعاصرة، حيث تظهر الأحوال كثيراً كشكل مجرد، فقوة الشخصيات الذاتية تذوب بدرجة كبيرة داخل الأحوال. "تعتبر قوة الأحوال هى القوة الدافعة لتحرك الشخصيات"، "إضعاف الدوافع الشخصية، وتقوية دوافع الأحوال"، "وإن أضعف العمل المسرحى الدافع النفسى للشخصية إلا أنه لابد من وجود أساس للحالة، فالمعنى الذى تبرزه الحالة هو المعنى النابض بداخل الشخصيات.

وبالحديث عن مسرحية (الملف صفر) نجد أنها تعكس الحياة الفردية وما بها من تقييد للحيوية والنشاط مما يجعل الإنسان فى قيود خانقة، والقوة الدافعة للتحرك الفردى تنصهر داخل البيئة التى تمثل هذا الملف، حيث اتخذت الفردية لتعكس الأحوال العامة لجميع الأشخاص. أما مسرحية (أنا أحب) نجد أنها تعكس بصورة أوسع من مسرحية (الملف صفر)، حيث تعكس الأحوال الحياتية والبيئة المعيشية للجميع، وكذلك تختفى القوة الدافعة للتحرك الفردى وسط الجماعة بداخل الأحوال التى تشكلها البيئة. وفى مسرحية (وحيد القرن المحب) حيث توضح الأحوال الحياتية والبيئة المعشية العامة للشباب فى هذا العصر. حيث يعنى طريق "الأجناس المختلفة" مرحلة من الحب الحقيقى للقوة الذاتية والاستنتاج الواضح. وفى النهاية قَتَل وحيد القرن ليوضح أن القوة الدافعة للذات تذوب داخل واقع الأحوال العامة للشباب.

و مسرحية (القرصان فو شى ده) حيث جعلت فو شى ده صينيًا، فإستخدمت علاقة الشخصية فو شى ده لتسرد الحيرة والاضطراب عند المثقفين الصينيين المعاصرين، ويصور رغبات المثقفين الصينين المعاصرين، وكذلك تختفى القوة الدافعة للتحرك بداخل الأحوال الأنسانية العامة التى يوضحها العمل المسرحى.

والعرض المسرحى (مناقشات حول الجانب الأخر لقواعد اللغة الصينية) حيث كان مكان العرض داخل احدى الحجرات الدراسية بمعهد التلفزيون، ولم تكن هناك خشبة مسرح، بل كان العرض فى المنطقة الخالية بوسط الحجرة، و كانت الحجرة مغطاة بالكامل بالجرائد القديمة وكان الممثلون هم الطلاب الذين لم يقبلوا فى امتحان التقديم بالمعهد(المُتسربين من الجامعة) .

"عدم وجود حبكة بالمسرحية عدم تقسيم المشاهد، آما من جانب الممثل لا يتوقف لحظه لأكثر من ساعتين طول مدة العرض عن الاختراق وسط الجمهور وعمل الحركات الحرة كالقفز واللمس والتسلق والتدحرج واللعب. ومن ناحية شخص يستقبل شخصًا، أنت جملة وأنا جملة فيقرءون بصوت عال وبلهجة ممزوجة بلا توقف كلمات المسرح، ليصبح المسرح مقطوعة موسيقية شعرية متحركة، فكأن التحرك الشكلى مع الكلمات بمثابة شكل تعبيرى هام ,وتقرع الألحان القوية الممزوجة بألحان الموسيقى الحديثة لتهز القلب الإنسانى ,والبشاير التى تكسب الناس مما يجعل مشاعر الممثلين والجمهور تتحد معا لتكون مشاركة جماهيرية جماعية. وعندما تبلغ المسرحية أعلى درجاتها وتتسلط على الممثل أنظار الجماهير يقوم الممثل بذبح دجاجة حية تمثل معنى رمزيًا فتسيل الدماء فى كل مكان...."[١]

إن القوة الدافعة لتحريك الشخصيات داخل المسرحية تختفى داخل ما تبرزه المسرحية من أحوال المعيشة الانسانية فى المجتمع الصناعى الحديث.

---

(١) جاو چى: "اتجاه المسرح الصينى نحو التجريب" أكتوبر من عام ١٩٩٩ مجلة "تيار العصر" ١٢٩

إنها تبرز خصائص الفن المسرحى مع اختلاف الأحوال ولكنها تبرز المسرح ككل، فنرى أن التعبير القوى للأحوال يشكل إبراز النتيجة المسرحية، وثانياً وجود اتجاه مشترك، فاتساع الفضاء انسيابية العرض تؤدى إلى تقوية المشاركة، فالمشاركة القوية تشكل مسرحًا قويًا، وأما الأسباب الداخلية العميقة فهى إبراز الأحوال المسرحية.

ثانيًا: خصائص مسرحية "المسرح الصغير" تتجسد فى ترسيخ وظيفة التبادل والمشاركة فى العرض المسرحى.

١- مسرحيات" المسرح الصغير" فى التسعينيات توضح وظيفتها التبادلية القوية:

نرى بشكل عام من خلال فحص المسرحيات فى الثمانينيات فى تاريخ تطور المسرح الصغير إنها مازالت تتمتع بألوان الثقافة التنويرية، وهذا اللون عظيم جدا، وتتمتع بخصائص موحدة، أما فى التسعينيات فكانت الإبداعات المسرحية التى تمثل مسرحيات" المسرح الصغير" تختلف عن قواعد العرض المسرحى ، فإما وجود تجاوزات صعبة لأنجازات البحث المسرحى فى الثمانينات أو التخلص من المسرحيات التجريدية والنمطية التى ظهرت فى التسعينيات، أو وجود تأثير ثقافى بعد الواقعية، فمسرحيات" المسرح الصغير" فى التسعينيات تعتبر إلى حد كبير طريقة تجعل الألوان التنويرية فى الثمانينات، وحديث الشكل المعرفى للتيارات الأساسية السابقة تتجة نحو التقليدية و المدنية.

أولاً :- يمكن القول إنها كانت أشمل من حيث الموضوعات، فالقديم والحديث، الصينى والأجنبى، التاريخ والواقع، الحب، والقضايا، الزواج، والأسرة،الحرب و السلام، الحياة و المصير، الأسهم،السفر للخارج، الدراسة بالخارج... وغيرها، من القضايا حيث اهتمت خاصة بالقضايا الاجتماعية الهامة، و تعبر أغلب

المسرحيات الكلاسيكية الأجنبية المشهورة التى عرضت فى ألوان الواقع الصينى والفضاء داخل المسرح وتبرز أشكالاً متعددة لصور الشخصيات على مر التاريخ حيث اشتملت على الصانع والمزارع والجندى والطالب والتاجر.

بالإضافة إلى ذلك اهتمت مسرحيات " المسرح الصغير" أيضا بتناول والتعبير عن الأحوال الشعورية والنفسية للإنسان فى البيئة. فمن خلال " الحديث المشترك" تتجه نحو تجربة الإنسان العادى و التجارب الحياتية الفردية لتشكل "الفردية" أو "الشخصية"، لتوضح النزعة التقليدية القوية وشكل ولون المسرحية المدنية.

وتعتبر إبدعات المسرح الصينى الحديث فى البداية رأيًا يمثل عجلة دفع للمجتمع وأشعة اكس التى تبحث عن أمراض المجتمع، حيث ترسخت بدرجه أكيدة فى التسعينيات فكان لمسرحيات" المسرح الصغير" دوركبير فى إرضاء الناس بإدراك مجتمعهم

ولأن مسرحيات" المسرح الصغير" فى التسعينيات ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالحياة، حيث تتمتع بألوان العصر وقوة التصادم الواقعى، وتعتبر لدرجة محددة فن عرض الحقيقة، بالإضافة إلى سهولة واقتصادية مسرحيات المسرح الصغير وحرية التعبير مما يجعل مسرحيات المسرح الصغيرهى القوة الرئيسية للإبداعات المسرحية فى التسعينيات، ونواة العرض المسرحى، وطريقة وشكل لمعرفة العالم، ومعرفة المجتمع، ومعرفة النفس، والتعبير عن الذات فى ثقافة التسعينيات. فمسرحيات المسرح الصغير هى غناء مسرحية كبيرة فى داخل مسرح صغير.

فى نفس الوقت، إزدهرت مسرحية" المسرح الصغير" التى تعرض الحقيقة، حيث أنها توضح من جانب إحتياج الإنسان للصدق، والتطلع إلى حياة جماعية، وتعكس رغبات الناس للتبادل الفعال فى الحياة الواقعية .

وقد اختلفت مسرحيات" المسرح الصغير" عن مسرحية موضوع "اللحن الأساسى" فى السعى وراء الجوائز على الألحان الفنية، والألحان المسرحية، وكافة المهرجانات الفنية. حيث بادرت أكثر مسرحيات " المسرح الصغير" بالتخلى عن السعى وراء الجوائز، فى (إحداث اضطراب أو مشكلة) وأكثر فى (من غير قيود أو أغلال) وأكثر فى (كلام سوقى) وأكثرحيوية ونشاطًا وأكثر جراءة، (يزعم أنه محق دائما) فكانت أكثر حيوية من المسرحيات السابقة. لذلك كانت تتمتع بالألفة أكثر، حيث كانت قريبة جدا من الجمهور.

المسرحيات الأجنبية والعروض الوطنية، اللغة العامة للمدينة وإدخال الكلاسيكية. ومثل هذة الأنواع شكلت التبادل بين الطرفين الجمهور والممثل. وكان ذلك موافقًا لما قاله بورك (لو الإله يرغب فى تجسيد غير المرئى عن طريق تجسيد المرئى، حينئذ يصبح الكلام السوقى اجتهادًا يمكن الوصول به إلى الجو الخيالى المراد تحقيقه.

اهتم مينغ جينغ خوى بالمسرحيات التى جذبت الجمهور وخاصة الشباب، حيث شارك فيها وقدم إسهاماته. " فبعد كل حفلة لعرض مسرحية (وحيد القرن المحب) يقوم مينغ جينغ خوى بقيادة الفريق المسرحى والجمهور المتواجد للتفاعل معاً. فتجعل هذه الفرصة من الإخراج المباشر الجمهور مفعمًا بالحيوية والنشاط. فلم تعد المسرحية أداءً على مستوى عال وحسب بل أيضا بحث بحرية حيادية. وعند نهاية العرض يجتمع الممثلون فى وسط المسرح المُزدحم بالجمهور غير المتقيد كالأطفال المتحمسين، مما يجعل الجمهور ينغمس تماما فى التسلية والفرح والعودة بدون حواجز وموانع إلى عصرالشباب. وبعد أول عرض لمسرحية (القناص فو شى ده) قام الفريق المسرحى برفعه على خشبة المسرح، ودعوة الجمهور للمشاركة معاً، والمناقشة المتبادلة مع الأصدقاء، والأقرباء، والمبدعين، والممثلين. فالمعرفة الجماهيرية القوية عند مينغ جينغ

خوى ليس فقط انتقلت عبرالعمل إلى خشبة المسرح ومطالب العرض ولكن تجسدت أيضا فى المعانى الجديدة التى أبرزتها المسرحية فى كل وقت ويرغب مينغ خينغ خوى فى بناء المسرح بزى جديد واستقبال الجماهير بالأساليب الجديدة المفعمة بالفرح والتسلية"، المحاولات هذه جذبت انتباه الكثير من الشباب خاصة طلاب الجامعات المولعين بالمسرح.

"وفى مسرحية (الليلة الثانية عشرة) حيث معاملة الجمهور بحفاوة أكثر من الضيوف تذوق الحلويات مجاناً، ففى أيام الشتاء كانت أكاليل الورود الحمراء فى أيدى المتفرجين مما يلهب المشاعر الإنسانية الممتنة....، وبعد كل عرض مسرحى، يقوم المهرج داخل المسرح والألحان الموسيقية القوية بدعوة الجمهور لأخذ الجوائز، أربعة عشرة وجبة مجانية مع الخمر وجوائز، وخمور الخوخ، والعنقاء وغيرها... زهور وحلويات وخمور....إلخ.

إن هذه المسرحيات الهزلية المملؤة بالحب الشديد والغزل مع امتزاج الخمر بالماء، أدى إلى انبعاث المشاعر الإنسانية القوية من وسط المسرح لتنتشر فى كل أرجاء المسرح. أما فى ليالى الشتاء خارج المسرح حيث تشكلت وتغيرت العلاقات الجماهيرية والممثلون، وهكذا تركت ذكرى سعيدة عند الجمهور وتمكن المسرح من إرسال إشارة خفية تجعلك تشترى تذكره مرة أخرى."

فى الوقت نفسه الذى تهتم فيه بالمسرحية، وإظهار حالتها، والتأكيد على وظيفتها التبادلية، نجد أن المسرحيات التى تقام على المسرح الصغير أظهرت تغييراً من ناحية الشكل. فقد أدى كل من التغيير فى الهيكل، وعكس تيارات الحياة، وتعديل الفضاء إلى أن يتحول فن خشبة المسرح إلى فن مسرحى، مما أحدث تغييراً جوهرياً فى المسرحية مقارنة بما مضى.

وباختصار يمكن القول إن مسرحيات المسرح الصغير قد استعادت ذاتها من خلال بذل أقصى جهدها، واستخدمت كل الوسائل لتحقيق خدمة التبادل، وابتعدت عن مسرحيات المسرح الكبير، فأحدثت هزه قوية لأساس المسرحية القديمة، كما أشارت إلى أن تقدير الجمال، والمشاركة سوف تحل فى النهاية محل الطريقة التقليدية السابقة للمسرحية، وجعلت التواصل إمكانية نستطيع بالفعل أن نتلمسها ونحصل عليها.

٢- وقد أظهرت مسرحيات " المسرح الصغير" فى التسعينيات قدرتها الكبيرة على العرض والمشاركة.

وفى ظل تعطشهم لاستخدام المسرحية للقيام بتبادل ثقافى وروحى، كان المستكشفون الفنيون دائماً ما يستخدمون شكل مسرحيات " المسرح الصغير" ، ويقومون بالتعبير عن مواهبهم الأدبية وإبرازها داخل حلقة محددة. وكان إبراز وإثبات القدرة التعبيرية الفنية للفنان فى إطار معين سبباً آخرًا مهماً جداً لضرورة تحقيق قفزة كبيرة لمسرحيات المسرح الصغير فى التسعينيات.

لقد حصلت مسرحيات " المسرح الصغير" فى التسعينيات على قوة كبيرة نتيجة للمشاركه الإيجابية لهواة المسرح الذين لديهم معرفة بالمسرح، كما أن الجهد المشترك بين هواة المسرح ومحترفيه جعل مسرحيات " المسرح الصغير" تحقق حالة من الازدهار، إلا أن هذا الجهد لم يجعل مسرحيات " المسرح الصغير" تصبح مجالاً للتحقق من المستوى الفنى والإنجازات الفنية فقط، بل جعلها أيضاً تتحول تدريجياً إلى مركز للتطور الثقافى والمسرحى، بدلاً من كونها مجرد مكان مشترك للثقافة والمرح.

يُعَد الشباب جزءًا أساسيًا من مستقبل مسرحيات " المسرح الصغير".

وفيما يتعلق بمعجبى المسرحية: "إن الطلاب يكادوا يميلون إلى مسرحيات " المسرح الصغير" ، وأوضحت الدراسات أن نسبة التلاميذ فى المسرح الصغير للفنون الإنسانية تقارب ٢١بم٦٪" . وهذه النسبة تضم مجموعة من المشاهدين الشباب والمثقفين، فهم يعشقون الحياة والمعيشة، ويسعون للحرية، ويشعرون بالاستهجان ضد مسرحيات "اللحن الرئيسى" متغيرة الشكل، والتى لا تكشف الواقع، كما أنهم يتعطشون إلى التعبير عن ذاتهم الحقيقية، والتعرف على مجتمعهم الحقيقى والواقعى، ومن هنا نجد أن الأعمال الأدبية، وعروض مسرحيات المسرح الصغير قد لبت مطلبهم هذا .

بما أن متطلبات تقنيات خشبة مسرحيات " المسرح الصغير" ليست بصعوبة تقنيات خشبة مسرحيات المسرح الكبير، نجد أن المبدعين المبتدئين عليهم فقط أن تتوافر لديهم معرفة بالمسرح للقيام بالتجربة والمحاولة، وإشعال حماسة هواة المسرح. ويمكن القول إن تجربتهم هى بمثابة درس يمكن الرجوع له، كما أنها نوعاً من التحدى بالنسبة للعروض، والأعمال الأدبية المسرحية المحترفة، وذلك لأن حالة الحرية التى لا تملك شيئاً فى هذا العالم قد ساهمت فى إطلاق العنان للوعى بالموضوع. فأصبحت مسرحيات المسرح الصغير بمثابة منصة ومختبر لهواة المسرحية، وتحولت إلى منطقة خاصة يحققون فيها المثل العليا، كما أنها أصبحت المكان الذى يتبادلون فيه مشاعرهم، وينمونها فيه، فأصبحت الاختيار والحلقة التى يوسعون فيها اتصالاتهم. ومن هنا حصل هواة المسرح على اعتماد الكثير من الناس، وحصلوا أيضاً على إمكانية تمكنهم من تقديم كل أشكال التجارب الحياتية، واستطاعوا تلبية شوقهم إلى حياة جماعية تحمل بعضاً من اللمسة الدرامية.

شكلت الأعمال الأدبية وعروض مسرحيات المسرح الصغير للهواة وللمحترفين سمتى الانفتاح وعدم الثبات، ونتيجة لقوة الجذب الكبيرة لتلك السمات كانت عروض وتبادلات مسرحيات " المسرح الصغير" غنية بحماسة الشباب، ولذلك دائماً ما أعتبر الفن المسرحى هو فنًا شبابيًا، والمقصود بالشباب هنا هو الحماسة والإبداع، وخاصة بعد منتصف التسعينيات، ففى نهاية القرن الممل والذى لا معنى له ملأت الكآبة نفوس الشباب، فتعطشوا إلى الصراع والاندفاع، وتشوقوا إلى تعديل وتغيير الحياة، وفى الوقت نفسه الذى رفضوا فيه الخضوع لحقيقة المجتمع المتزلف والمبتذل، لم يستطيعوا إلا مجرد التعبير على أنه واقع لا مفر منه، وعند مقارنة وإختيار طريق الحياة بشعور الناس بالدفء، والمثل العليا، والحب، والعواطف، وتذكر بعضهم للماضى نجد أن القضايا الحياتية التى بها ألوان الثقافة الإنسانية قد جعلت مسرحيات المسرح الصغير نوعاً من السلوك وليست مجرد نوع من الفن.

لقد لبت مسرحيات " المسرح الصغير" حاجة المشاركين للثقافة، وأرضت تعطشهم لبحثهم عن قيمهم الذاتية، وأشبعت حماستهم للكشف عن حماستهم المدفونة بأعماقهم، وتطلعهم لأحلامهم، كما لبت رغبتهم فى اللهو والتسلية. فهم يتمنون استخدام " المسرح الصغير" لتحقيق التمرد والتهكم ضد "الابتذال" و "الاستغلال". ولذلك ترسخ العرض والتبادل فى الأعمال الأدبية لمسرحيات المسرح الصغير للهواة والمحترفين، ومن هنا ظهر أيضاً تنوع فى أسلوب مسرحيات المسرح الصغير، فالملامح ليست متشابهة، وبرزت الشخصية، فوصلت إلى حالة من الازدهار فى العديد من النواحى.

لقد اتخذت العروض والأعمال الأدبية للمحترفين أو للهواة من الحكمة بؤرة يرتكزون عليها فى أعمالهم فى العرض والتبادل، ومن خلال الرسم المنظورى للحكمة واستخراجها يتم إطلاق تطلعات العقل من خلال المسرحية.

تعتبر مسرحية "شتاء العام الماضى" التى ألفها (يو رونغ تون) مسرحية مأساوية تصف حياة المدينة المعاصرة، وتروى لنا قصة ثلاثة أشخاص فاشلين، وتعكس صعوبات حياة المدينة، وتعبرعن حالة الوجود لساكنى المدينة، وعن تعطشهم للحياة الأسرية الدافئة، ومناداتهم لأقربائهم. وعلى خشبة المسرح المضاءة جيداً نجد غرفة المعيشة بمنزل الممثل المسرحى المتقاعد لو شاو فنغ، وتمثل المسرحية فى هذه الغرفة، ويعيش لو شاو فنغ وحيداً بعدما توفيت زوجته وسافر أبناؤه خارج البلاد.

وكان لو شاو فنغ فى شبابه متزمتاً فى عمله لدرجة أنه تجاهل أسرته، وكان فى ذلك الوقت يعلم حب زوجته السابقه له، لذلك تدافع تأبنيه لضميره تجاه أهله وأقربائه، وتعطشه لهم بداخله.

ومن أجل التخلص من شعوره بالوحدة، قام لو شاو فنغ بايجار منزله، وفكر فى زيادة بعض الجو الأسرى له، فسكن هناك كل من لى تشنغ، وباى لان، وهما ثنائى متحاب تخرجوا حديثاً من الجامعة. وقد أتى لى تشنغ من الريف إلى المدينة وهو لا يملك فيها شيئاً للبحث عن عمل، ولكن الضغوط الكبيرة للحياة المادية فى المدينة الكبرى جعلته يشعر من خلاله التجربة بصعوبات الحياة والوجود، فكافح بمفرده، وعمل على استخدام قوته لتغيير مصيره. وبسبب ولادته فى الفقر والحرمان كان يفكر فى مسقط رأسه، وأراد أن يكسب المجد والشرف

لأبائه وأجداده، وأن يجعل أبواه يفتخران به، وكان كل ذلك ليس بالأمر الهين على لى تشنغ.

وقام لى تشنغ وباى لان باستئجار الشقة، وعاشا معاً لأنهما متحابان، إلا أنه من أجل رغبته فى تحقيق أهدافه الكبيرة والبعيدة تخلى عن صديقته، وتزوج من قوادة يابانية تكبره بثمانى عشرة عاماً.

وفى غرفة المعيشة بذلك المنزل المؤقت، تفهم لى تشنغ، وباى لان الشعور بالوحدة الذى يتملك الرجل العجوز، فاهتموا به، وقاموا بمواساته، كما أثر حرص لو شاو فنغ على مشاعر القرابة والصداقة فيهم بشدة.

تعتبر مسرحية " شتاء العام الماضى" إنعكاسًا للواقعية، وكشفًا للأحوال الحياتية لمعيشة الناس المعاصرة، فانطلقت من الحياة لتعكس المشاكل والقضايا التى توجد فى الحياة الواقعية فى قالب المجتمع.

أما مسرحية "الحب المموج" فنجد أنه من خلال قصص الحب والمشاعر لعدة شباب بالمدينة الكبرى أطلقت مفهوم "كم سمعت من قصص الحب الحالية؟" إن حوادث الحب على العكس غالباً ما تحدث"، وعكست أن الحب فى المدينة الكبيرة المعاصرة أصبح مجرد آمال وهمية، ولكن التطلع إلى حب حقيقى ما زال هو الحلم المشترك للجميع فى واقع هذا المجتمع.

وفى مسرحية "الأرض المنبسطة" للمخرج (لى ليو إى) تم نقل تلفزيون، وبرميل براز، وغيرهم من الأشياء المادية إلى خشبة المسرح، وكان برميل البراز هو مركز خشبة المسرح، وطغت الكناية على كل مكان فى المسرح، كما أن الحقد والذهب

مفهومان ليس لهما زمان أو مكان، ومراحل تفكير الإنسان أصبحت مفككة...
النص الأصلى لـ لى ليو إى هو "الاكتشاف":

دائماً ما يسير الإنسان فى حلقة عجيبة لا يستطيع الوصول لها، ودائماً لا يستطيع الهروب من ضغط المجتمع، وضغط مصيره، فالجوهر الذى يحتاج الإنسان إلى التغلب عليه هو ذاته.

تم الاعتماد على عرض مسرحيات " المسرح الصغير" من أجل تحقيق نشاط ثقافى يكون مركزه هو المسرحية، فظهرت عروض " المسرح الصغير" فى التسعينيات بدون انقطاع، وتحولت إلى تقدم، وتفخيم لمعناها من أجل استخدام المسرحية لتحقيق التبادل. وكذلك كانت مسرحية "القرصان فو شى ده" التى عرضت واستقبلت فى الألفية الجديده فى ٣١ ديسمبر عام ١٩٩٩م، وقامت المواد الدعائية لهذا العرض بالوصف التالى:

ستبدأ مسرحية "القرصان فو شى ده" فى تمام الساعة الثامنة، وتنتهى فى التاسعة وخمسين دقيقة. الاحتفال بعد ذلك ينقسم إلى خمسة أجزاء: الجزء الأول هو حفلة كوكتيل القرن. والجزء الثانى حفل راقص مزين للمسرحية، وفى الوقت المحدد سيطلب فريق المسرحية من المزين المتخصص بتحضير ترتيبات المكان، وتقديم كل أشكال الأدوات المسرحية الخاصة بالحفل الراقص، مع مصاحبة اقتطاع عشر دقائق لأخذ الجوائز. وفى الجزء الثالث سيعيد تلفزيون المكان بث مقتطفات من عشر مسرحيات كبرى، بالإضافة إلى مقتطفات رائعة لبعض التمثيليات أو الأوبرات، وكل هذا هو مجرد نموذج صغير قام فريق المسرحية بتصويره وإعداده بشكل خاص، ويليه بعد ذلك العمل الإبداعى

المتخصص "موسيقى القرن" الذى أعده فريق المسرح، ويمر ألف عام فى لمح البصر فى المكان بأكمله، ويتم استرجاع الأحداث الكبرى، و"حركة المسرح النائم" بعد مرورالنقطة الصفرية، ودفع المشاهدين لتجربة المهرجان الحافل والمميز للمسرحية.

وفى الفترة التى تلت منتصف التسعينيات بعد عرض مسرحيات المسرح الصغير تشكّل جو عام من التبادل بين فريق المسرح والمشاهدين، وقد كان هناك بالتأكيد تفكير فى العامل التجارى، ولكن من خلال هذا الشكل تم تقريب المسافة بين المؤلف، المخرج، وفريق التمثيل، والمشاهدين، ونما شعور المشاركة لدى المشاهدين، ووعيهم بهذه المشاركة.

ما قمنا بالتعريف به فى الجزء الثالث بالفصل الثانى عن الأعمال الأدبية، والعروض المسرحية فى باحة المدرسة كان أكثرهم يعتمد على المسرح الصغير، فكانت مسرحية باحة المدرسة تعرض بتركيز حماسة الطلاب المعاصرين للمسرحية، وتمسكهم بإظهار مهاراتهم الأدبية، وآمالهم، وأحلامهم، كما تظهر حماستهم فى مشاركتهم الإيجابية فى البحث فى الحياة.

الفصل الثالث

المسارح الصغيرة وصناع المسرح المستقل

إن ما شهدته المسارح الصغيرة من تطور دفع إلى انبثاق مرحلة جديدة من الازدهار الفكرى لدى صناع المسرح المستقل ، وإلى الربط بين المسرح وأحوال السوق من حوله ، قد ساهم فى أن يصبح صناع المسرح المستقل ذوى قدرة فائقة على إنعاش السوق المسرحى ، ودفع حركة التسويق المسرحى فى بلدنا .

وكون المسرح الحديث الوسيلة الإعلامية والفكرية الأكثر فاعلية لأيدولوجيا التيارات الثقافية سابقا ، واعتباره أيضًا الشكل الترفيهى الرئيسى لدى الجماهير فى الآونة الماضية ، لذا فقد تشكلت الكثير من الفرق المسرحية مع بدء تأسيس البلاد ، ومع مطلع الخمسينيات حتى ستينيات القرن الماضى تشكلت مجموعة من الأنظمة المتشابكة والتى انطلقت من اللجنة المركزية للحزب الشيوعى الصينى إلى أن انتشرت فى كافة أنحاء البلاد ، فضلا عن وضع نظام إدارى موحد وآليات عمل متماثلة .

ومنذ أوائل السبعينيات حتى نهاية الثمانينيات ، كانت فرق تمثيل الفنون المسرحية بالمدن بمثابة فرق مسرحية خاصة بالشعب ، حيث تعددت الكوادر الفنية بها ، واتسع نطاقها على نحو متزايد . وتمثل النظم الإدارية وآليات العمل بفرق التمثيل المسرحية فى وقتنا الحاضر استمرارًا للأنظمة والآليات المتبعة منذ بدء تأسيس البلاد .

وقد تشكلت هذه الأنظمة تحت كنف آلية الاقتصاد المخطط لتساير الإحتياجات التى أرستها السياسة والاقتصاد والثقافة آنذاك ،ولتلعب دوراً إيجابيًا نحو حياة ثقافية شعبية متنوعة وتجاه آداب وفنون اشتراكية علا رقيها وازدهارها فى ذلك الوقت .إلا أنه مع التعمق فى سياسة الإصلاح والانفتاح ، وخاصة مع حركة التطور العميقة التى يشهدها اقتصاد السوق الاشتراكى ، باتت هذه الأنظمة والآليات يومًا بعد الآخر غير ملائمة لمتطلبات المجتمع المتطورة ، وأصبح انتشارها أمرًا غير معقول ، إلى أن فاقت الأيدى العاملة حاجة العمل ، وأُثقلت المنظمات بالأجهزة ، وصَعُبَ تحرك الفنيين والعمال ، إضافة إلى ما ينقص هذه الفرق المسرحية والكوادر الفنية من التمتع بحقها بالتصرف الذاتى فى اتخاذ القرارات ومن ثم القيام بدور إيجابى غير فعال ، فضلاً عن ظهور ما عرف باسم سياسة "العمل المضمون" ، سياسة تطبيق "المساواة العشوائية" وغيرها من المساوىء والنواقص الأخرى التى أصبحت بمثابة عاقبة تقف يومًا بعد الآخر أمام تطور الفنون المسرحية ، مما جعل فرق التمثيل المسرحية تفقد حيويتها وقدرتها على البقاء ، فضلاً عن حركة العمل المتعطلة ، وعدم القدرة على تحمل المسئولية ، وعاشت كثير من الفرق المسرحية فى حالة ما بين عاجز ونصف عاجز لا حول له ولا قوة ، بل وسقطت فى وضع خطير يهدد بقاءها مما كان له تأثيره البالغ على حركة تطور القدرة الإنتاجية الفنية وقتذاك .

إن الإصلاح أمر ملح لا يحتمل التأجيل . ويبدو الهدف من الإصلاح أمرًا فى غاية الوضوح فهو يسعى إلى تحقيق الإصلاح الشامل وإطلاق العنان أمام إيجابية وإبداعات صناع المسرح ؛ كما أنه يساهم فى خلق مسرح اشتراكى مزدهر يقدم أعمالاً أدبية وعناصر فنية تتسم بالكفاءة وتحقق المنفعة ؛ بل يسعى إلى

الدعم والتحفيز نحو حضارة تتسم بالروح الاشتراكية . ونحن أمام علامات استفهام متعددة تمثل فى حقيقة الأمر السبيل لتحقيق الإصلاح ومنها " إلى أى اتجاه يمضى الإنسان دائمًا ؟ " ، " ومن سيأتى بالمال اللازم له ؟ "

لقد بدأ الإصلاح فى نظم فرق التمثيل الفنية الثقافية منذ عام ١٩٧٩حتى شهد تقدمًا ملحوظًا عام ١٩٨٢ ، وأهمها تمثل فى إدخال ودراسة المعايير والأهداف بشأن إصلاح النظام الاقتصادى الزراعى فى ذلك الوقت ، إضافة إلى تحطيم ما يعرف باسم سياسة " المساواة العشوائية " ، وتطبيق نظام " التعهد بكافة المسئوليات الإدارية " . وفى نهاية عام ١٩٨٤ ، تمكنت أغلب الفرق المسرحية من الدرجة الأولى بالمقاطعات والمدن على تطبيق تجربة الإصلاح المتمثلة فى نظام التعهد بكافة المسئوليات الإدارية ، بل وأثمر عنها نتائج وإنجازات فعالة ، إلا أن أساس الإصلاح فى هذا النظام جرى فى ظل مجموعة من التكتلات بفرق التمثيل ، فضلاً عن عدم التوصل إلى حلول فيما يتعلق بأعباء المسرح ، إنه ليس سوى إصلاح جزئى داخل هذه الفرق المسرحية فحسب .

وفى إبريل عام ١٩٨٥ ، أعلنت كل من الجهتين "جونج بان" و " جوا بان " رؤية وزارة الثقافة ((فيما يتعلق بإجراء الإصلاح لفرق التمثيل الفنية)) وهذه هى" الرؤية الأولى " (رقم ٢٠ ([1985]، كما أدرجت عملية الإصلاح لفرق التمثيل الفنية رسميًا ضمن جدول أعمال الحكومة . وأشارت هذه الرؤية إلى مساوىء النظام المتبع داخل فرق التمثيل الفنية ، بل وقدمت فى مواجهة هذه المساوىء سلسلة من الإجراءات منها : وضع تخطيط إصلاحى شامل ، تحديد الملاك ، تقليص عدد العاملين ، توزيع منظم للكوادر الفنية العاملة ...... وغيرها من

الاجراءات الأخرى . وقد بدأ بالفعل الإصلاح لكافة الجوانب السابقة ، أما عن الجوانب المتعلقة بتقليص عدد العاملين والتطبيق الدائم لنظام تحمل كافة المسئوليات الإدارية فقد شهدت أيضًا تقدمًا وتطورًا ملحوظا.(١)

وفى سبتمبر عام ١٩٨٨ ، أعلن مجلس الوزراء رؤية وزارة الثقافة ((فيما يتعلق بالإسراع من إصلاح فرق التمثيل الفنية)) وهذه هى " الرؤية الثانية " تم النشر (رقم ٦٢ . ([1988]وجاءت أهم نقاط هذه الرؤية كالتالى :

١ - تطبيق " النظام المزدوج " تدريجيا على آلية العمل المحركة لفرق التمثيل الفنية وهو : نظام يتطلب مستوى فنيًا قوميًا وأقلية من الدول المندوبة عن دعم

---

(١) أهم هذه المساوىء تتمثل فى : ١- أن التخطيط القائم ليس بالأمر المعقول ؛ فهناك زيادة بالغة لبعض الفرق الفنية المتخصصة بأواسط المدن وأكبرها ، كما يتسم المسرح بأنماط فنية متماثلة ، إضافة إلى الأعباء الثقيلة التى تقف حاجزا أمام تكوين هذه الفرق ، وهناك أيضًا بعض الفرق الفنية التى تناسب متطلبات الجماهير فى ذلك الوقت ؛ حيث تجاوزت أعداد الفرق الفنية ببعض المدن والمراكز متطلبات واحتياجات الواقع ، فضلا عن عدم تواجد الفرق الفنية اللازمة بالمناطق النائية ومناطق الأقليات القومية . ٢- العدد يفوق الحاجة ، والمنظمات متخمة بالأجهزة . ونجد ذلك متمثلاً فى تعطل الطرق عند دخول وخروج العمال والفنيين ، زيادة عدد كبار السن من العمال فى كثير من الفرق الفنية ، إضافة إلى نقص العنصر البشرى بالفرق الفنية اللاحقة . ٣- عدم مواكبة النظام القيادى والإشراف الإدارى للمتطلبات الإنتاجية الفنية ، فهناك الكثير من المؤسسات الإدارية والأنظمة ليس لها وجود فعلى ، فضلاً عن ما ينقص فرق التمثيل الفنية من التمتع بحقها بالتصرف الذاتى فى اتخاذ القرارات كما تفتقر إلى تواجد نظام إدارى قائم على أسس علمية صحيحة . ٤- المساواة عند التوزيع ، فالبعض يبالغ فى الثناء على سياسة " العمل المضمون" أو ما يعرف باسم سياسة " المساواة العشوائية " . ٥- افتقار الجوانب المتعلقة بالأعمال الفنية ، النقد الفنى ، الأبحاث الفنية لركائز أساسية ومنها " ضعف العمل " وهذا يكمن فى النقص الواضح فى سبل وأنظمة دعم وتطوير الأعمال والإبداعات الفنية .———— تم نقل كل ما ورد عن عملية الإصلاح للنظم الإدارية بفرق التمثيل الفنية فى هذا الفصل عن كتاب ((مناقشة حول خلق ثقافة اشتراكية تتسم بالخصائص الصينية)) للأديبين " يين زى بان تشان جو " ، " تشن ماو بن " ، وتم الطبع بوكالة "نينج فو الشعبية " عام ١٩٩٩ ١٢٩.

ومساندة الدولة ، أو أنه نظام تجريبى ، أو نظام يتصف بقيم باقية لها طابع تاريخى خاص ، أو يعرف بنظام ملكية الشعب الذى يمكن تطبيقه من جانب بعض فرق التمثيل الفنية فى مناطق الأقليات القومية تحت رعاية المؤسسات الثقافية بالدولة ؛ حيث يتعين الأمر على أغلبية فرق التمثيل الفنية تطبيق هذا النظام بكافة أنواعه وصوره تحت رعاية وإشراف المجتمع .

٢- تطبيق نظام التعيين أو نظام التعاقد على الكوادر الفنية من جانب فرق التمثيل الفنية الخاضعة لنظام الملكية .

٣- ينبغى على الفرق الفنية الخاضعة لنظام ملكية الشعب تطبيق نظام الأجور على العاملين بهذه الفرق فى ضوء الدخل المتفق عليه فى عقود التعيين وعقود التعاقد .

٤ - الإعلان عن حل بعض فرق التمثيل الفنية التى لم تعد لها القدرة على البقاء .

٥ - تأسيس نظام سوق ثقافى متكامل من أجل تقديم مناخ من المنافسة الودية أمام الفرق الفنية والكوادر الفنية بها .

٦- تطبيق نظام الإدارة المباشرة من جانب المؤسسات الثقافية الحكومية بالدولة على فرق التمثيل الفنية .

وعلينا القول بأن " الرؤية الثانية " رغم أنها تمثل إجراء يتسم بالإصلاح المبدئى لنظم الفرق الفنية آنذاك ، إلا أنه تظهر مشكلات كبيرة عند تطبيقها ، ولاسيما ما يظهر من عجز عند تطبيقها على " النظام المزدوج " ، ومن ثم فسواء

كانت " وجهة النظر الأولى " أو " وجهة النظر الثانية " ففى الحالتين لم يكن لهما دور حماسى فى دفع إصلاح آليات العمل ونظم الإدارة بفرق التمثيل الفنية ، لتبقى فقط مادة تصاغ وتصدر وتنشر بالوثائق والأوراق . وقد بدأ تدريجيًا تأسيس نظام اقتصادى سوقى اشتراكى فى بلدنا فى أوائل عام ١٩٩٢ .

وفى سبتمبر عام ١٩٩٣ ، أصدرت وزارة الثقافة للمرة الثانية ((إعلانًا يدعو إلى إسراع الخطى نحو مزيد من الإصلاح لنظم الفرق الفنية)) (رقم ٤٤] 1993]) . وهذا أدى إلى تحويل عملية الإصلاح لنظم الفرق الفنية إلى آلية داخل فرق التمثيل نفسها ، وتقديم نظام إدارى قيادى متكامل ، وتسهيل منافذ دخول وخروج العمال والفنيين ؛ إضافة إلى تطبيق نظام الأجور للمجموعات الفنية ، التوصل إلى سبل متعددة تسهل عمليات التوزيع الداخلى وتتفق مع كافة الأوضاع الراهنة ؛ فضلا عن زيادة الدخول وإيجاد مصادر دخل جديدة ، والعمل على تحسين الرقابة الإدارية على العروض الفنية والتطوير من حركة الأسواق الفنية وغيرها من السبل الفكرية الأخرى إرساء لقاعدة مادية وافرة .

كما أعلنت وزارة الثقافة فى فبراير لعام ١٩٩٤ رؤيتها ((فيما يتعلق بالتواصل فى قيام المزيد من أعمال الإصلاح إزاء نظم فرق التمثيل الفنية)) وهذه هى " الرؤية الثالثة " (رقم ٧ ([1994]، وفى ضوء " الإعلان السابق " قدمت " الرؤية الثالثة " بوضوح اتخاذها " لعملية الإصلاح من النظم الإدارية الداخلية بفرق التمثيل الفنية " قاعدة أساسية لتحقيق الإصلاح الشامل داخل الفرق المسرحية "، بل وطرحت السبل والإجراءات الفعالة لتحقيق ذلك :

أولها : أن المضمون الرئيسى لعملية إصلاح النظم الإدارية بفرق التمثيل الفنية التى تمتلكها الدولة يكمن فى خلق آلية داخلية مفعمة بالحيوية والنشاط .

ثانيها : الحاجة إلى دفع إصلاح الهيكل الداخلى لفرق التمثيل الفنية فى إطار التأكيد على ممارسة أعمال فنية تتسم بالرقى والازدهار .

ثالثها : صياغة كافة الأنظمة والقوانين فى ضوء تواجد فرق التمثيل الفنية الإدارية القانونية .

ويبدو أن " الرؤية الثالثة " تمكنت من التوصل إلى تحقيق التقارب بين " الرؤية الأولى " و"الرؤية الثانية " ، ولم نجد أية عواقب تعترضنا عند تطبيق هذه الرؤية، وهذا بفضل تأكيدها على إجراء مزيد من الإصلاحات فى ضوء قاعدة تتسم بالإستقرار مع سلامة كافة الإجراءات والتدابير التى تتخذها .

وبعد عام ١٩٩٤ ، تمكنت فرق التمثيل الفنية التابعة للجنة المركزية بالحزب الشيوعى الصينى من إصلاح آليات تشغيل الإنتاج ، تطبيق نظام العلاوة للممثلين، إجراء تعديلات معتدلة ومنسقة ، فضلاً عن تطبيق نظم لمراقبة وتقييم نظام التعيين المتبع . فعملية الإصلاح أخذت بعين الاعتبار إلى دعم الفنون السامية والفنون القومية داخل الأسواق الفنية .

إن تطبيق نظام العلاوة بدأ فى تحويل المدخولات والمصروفات بفرق التمثيل الفنية من خسارة كلية بالماضى إلى قدر من التوازن بينهم فى الحاضر ، إضافة إلى زيادة دخول الممثلين بالفرق المسرحية التابعة للجنة المركزية بالحزب الشيوعى الصينى ، فضلاً عن البدء فى فتح ملفات بالتوزيع والتغيير المبدئى لسياسة " المساواة العشوائية " .

وبعد عام ١٩٩٥ ، بدأ إصلاح الكيان الشامل لفرق التمثيل الفنية ، كما بدأ تغيير آلية الاعتماد على الأيدى العاملة ، وتم نقص إجمالى الفرق المسرحية التابعة للجنة المركزية بالحزب الشيوعى الصينى من ثلاث عشرة فرقة إلى عشر فرق ، وطبق على أكثر من ألفين عامل وفنى بخمس عشرة فرقة مسرحية تتبع اللجنة المركزية نظم مراقبة وتقييم الأجور الواردة فى عقود التعيين ، فضلاً عن ما حققه قرابة ألف من العمال والفنيين من الوصول إلى مراكز ومناصب أكثر استقرارًا عن طريق ما أنشىء حديثًا من مراكز تضم عناصر من الكفاءة البشرية فى الفنون والأداب ، ومراكز لخدمة المتعاقدين من العمال والفنيين .

وفى عام ١٩٩٧ ، أعلنت وزارة الثقافة رؤيتها ((بشأن إستمرار تصاعد عمليات الإصلاح للنظم المتبعة داخل فرق التمثيل الفنية)) وهذه هى " الرؤية الرابعة " رقم ٢٤ [1997] والتى يكمن مضمونها الرئيسى فى هذه النقاط التالية:

١- ضرورة اتباع فرق التمثيل الفنية لعمليات الإصلاح الملائمة مع حركة التطوير المستمرة بالمجتمع .

٢- تطبيق نظم لمراقبة وتقييم فرق التمثيل الفنية .

٣- العمل على نحو متزايد فى إصلاح نظام الأحوال الشخصية ، وتطبيق نظم مراقبة وتقييم نظام التعيين المتبع ، و السماح بانتقال العناصر البشرية من مكان إلى آخر فى نظام وبشكل معقول .

٤- تنفيذ سياسات اقتصادية ثقافية ، وإرساء طرق وقنوات للموارد المصرفية ثابتة لمدة طويلة .

٥- إنفاق الموارد المصرفية الأساسية على ثلاثة جوانب رئيسية تتمثل فى تشغيل الإنتاج الحكومى ، والدعم الاجتماعى ، ودخول الأفراد .

ومنذ أكثر من عشرين عاما حتى اليوم ، وما يزال الدأب سعيًا نحو إجراء مزيد من الإصلاح لنظم فرق التمثيل الفنية التابعة للدولة ، حتى أثمر عنها نتائج فعلية ملحوظة فى نواحى كثيرة ، ولكن مما لا يدعو إلى الشك ، أنه ما تزال آليات العمل والنظم الإدارية داخل فرق التمثيل الحالية ينقصها عدم القدرة على مواكبة حركة التطوير التى تشهدها الفنون التمثيلية ، ومازالت هناك علامات استفهام عديدة أمام تحقيق الإصلاح المنشود لنظم الفرق الفنية ، والتى لم يتم بعد وضع حل جذري لإنهاء مثل هذه القضايا الممثلة فى كيفية الحصول على المال ومعرفة الإتجاه الصائب ليسير الإنسان نحوه .

وفى الوقت نفسه، فإن فرق التمثيل المسرحى ينقصها حيزًا من الاستقلالية فى اتخاذ القرارات يبدو واضحا فى ما تقدمه من أعمال فنية ، مما أدى إلى التمسك بإجراء مزيد من الإصلاح لهذه النظم . ويمكن تدارك هذه النقطة بشكل أكثر وضوحا فى العروض والأعمال المسرحية لمقاطعة " قوانغدونج" .

فانطلاقا من خلاصة ما تقدمه الأعمال المسرحية فى مقاطعة " قوانغدونج " ، يمكننا ملاحظة أن نمط التمثيل بهذا المسرح منذ عام ١٩٩٧ حتى عام ١٩٩٨ كان يرتكز بشكل أساسى حول التوعية بالأعمال والمهمات الرئيسية التى تقوم بها الحكومة ، مثل الانتهاء من العديد من المهمات المتعلقة بالعروض الفنية ، الإسهام

فى تقييم المكافآت المقدمة فى ضوء المناقشة والبحث، والمشاركة فى جميع الاحتفالات والمهرجانات .... إلخ . كما أن هناك القليل من الأعمال الأدبية التى تنتمى مباشرة ضمن الأعمال المسرحية المستقلة ، ببينما يمكن تصنيف الأعمال الأدبية العظيمة المتوالية على خشبة مسرح " قوانغدونج " حاليًا على النحو التالى:

التصنيف الأول " مسرحيات لتقييم المكافآت المقدمة فى ضوء المناقشة والبحث " ، وهذا النوع على غرار المسرحيات " الإخبارية " التى تحاكى النماذج الأجنبية المحلية .

أما التصنيف الثانى عبارة عن "أعمال أدبية تنطق بحال السلطة " وقد أطلق المتخصصون على هذا التصنيف فيما بعد اسم "المسرحيات الوثائقية الحكومية" .

ويصعب على مثل هذه الأعمال المسرحية مواجهة السوق بكل متطلباته ، فهى فى حقيقة الأمر كما أوضح كتاب " خولينج لينج" فى عرضه " لدراسة حول المسرح فى مقاطعة قوانغدونج " بانها " مسرحيات ليس لها معنى " كما يراه كثير من الطلاب بمقاطعة (جوانج جو) ، ومن أهم الأسباب فى ذلك " المبالغة فى تحقيق مبدأ النفعية الراسخ بهذه المسرحيات " . ومع ذلك ، فإن أعداد هائلة من " المسرحيات الوثائقية " جعلت الكثيرين ينظرين إليها كمصدر لتلقى التربية والتعليم ، فلو انخفض المستوى الفنى لهذه الأعمال الأدبية لتشوه الذوق الفنى لدى الجماهير . ومع مواجهة النقص المادى ، ومواجهة ما يفرضه النظام الإدارى على العلاوة المقدمة لحفلات العروض المسرحية ، ومن أجل البحث عن الرزق ، اضطرت المسرحيات بقوانغدونج إلى عرض كل ما يعود عليها بمنفعة مادية ولا

يحقق أى قيمة حقيقية ، وعرض الحفلات الخاصة بالمسارح التى تنطق بلسان الدولة لتتمكن من إزالة كافة العقبات الاقتصادية . ولهذا سقطت الأعمال الفنية والنظم الإدارية جميعها فى حلقة مفرغة .

أما عن مسرحيات جوانج دونج التى تتخذ لهجة " تشاو جو " ولهجة " أوو" لهجات تمثيلية لها ، والفرق المسرحية الأخرى ذات الطابع الحاد كالفرق المسرحية بمقاطعة " فوا شان " والفرق المسرحية بمقاطعة " شان توو" ، فهى اضطرت أيضًا إلى الحد من الاستثمار ، تقصير مدة العمل الفنى ، واعتبار الأعمال الفنية الصغيرة التى يتبادر الجماهير على مشاهدتها هدفًا رئيسيًا فى إدارة الفرق المسرحية ، فضلاً عن محاولة إنقاذها وتحقيق هويتها .

إن عملية الإصلاح القائمة بأنظمة فرق التمثيل الفنية أمر أثار الاهتمام المشترك بين دول كثيرة فى شتى بقاع العالم، وعمل موحد فى التجربة. وعلى سبيل ذلك " فرنسا " ؛ دولة ثقافتها تتحاكى دوما بها ، فضلا عن ازدهار وانتعاش الأعمال الفنية الفرنسية ، وكثرة الفرق الفنية الأدبية ؛ حيث تشهد النظم الإدارية لمختلف الفرق الفنية والأدبية بعض الفروق والاختلافات بداخلها ، وهذا نظرا للتباين بين المستويات والمجالات والأنماط الفنية ، كما أن هناك فرقًا مسرحية تتبع مباشرة وزارة الثقافة الفرنسية ، بعضها يتمتع بدعم جزئى من الحكومة الفرنسية ، والبعض الآخر يمثل الفرق المسرحية التابعة للقطاع الخاص .

ومن بين أشهر الفرق الأدبية الفنية لمبدعى الأدب الفرنسى ؛ فرقة الباليه بدار الأوبرا بباريس ، الفرق الموسيقية التى تقدم سيمفونيات لأعظم الفنانين الفرنسيين والفرق الكوميدية " الملهاة " للمبدع الفرنسى " فرانكو ".[(١)]

(١) لينج لينج ((مسرحيات جوانج دونج فى مواجهة السوق)) وسجل فى ١٤-١٢-٢٠٠٠ تم الإصدار فى الثامن والعشرين " جريدة الصين الثقافية " .

لقد ازداد نشاط المنتجين المستقلين فى سوق العرض المسرحى الصينى بعد منتصف التسعينيات وتدفقت أعداد كبيرة من الأعمال التى أنتجوها ففى عامى ١٩٩٧ و١٩٩٨ دفع منتجو المسرح المستقلون إلى السوق بعدد من الأعمال مثل (لا تقلق بشأن مظهرك) (جمال امرأه) (لم يذنب أحد) (لم أستطع العثور على الشمال) (ترتيب الماضى) (السماء الحمراء) (معصم مبتور) (كلنا يملك قلوباً مضيئة) (عشية رأس السنة الجديدة مع امرأه مطلقة) (بول كتشاجين) وغيرها الكثير من قوائم المسرحيات والأوبرات التى كان لها صدى فى البلد بأثرها ,وقد ظهر فى ساحة المسرح عدد من المنتجين المستقلين المؤثرين ,مثل: تون لو لو وفى مينغ ومان مى ولين جاو خوا وماو سان وأرتين ومينغ تجينغ خوى وجاو خاى وقى دا لى ووو شوانغ وتو لونغ ووانغ قانغ ,بالإضافة إلى تشينغ فانغ يوان وحانغ يو وما كى وتيان مينغ قوه وليو تجوان وقوه فو مين وتساى شانغ تجون وجانغ لى وفينغ شو ويوان خونغ وغيرهم.

فى الفترة من عام ١٩٩٧ إلى عام ٢٠٠٠ ووفقاً لحركة السوق تجاوزت المسرحيات التى أنتجها المسرح الخاص مجموع المسرحيات الجديدة التى أنتجها المسرح القومى فى بكين,وشكل منتجو المسرح والمسرحيات التى ينتجوها قوة تتطور باستمرار كما أنهم لعبوا دوراً شديد الأهمية فى تطور المسرح الصينى ,وصار المنتجون المستقلون والمسرحيات التى أنتجوها يتقدمون جنباً إلى جنب مع فرق الفن التمثيلى المسرحى القومى وعروضهم ,بل إنهم فى مجال الإبداع المسرحى وأسلوب العمل وغيره من المجالات تخطوا الشكل والأسلوب التقليدى القديم لدى فرق الفن التمثيلى بالمسرح القومى .

ويتخذ أغلبية المنتجون المستقلون من المسرحيات التى تعتمد على المسرح الصغير هدفاً للإنتاج حيث إن تمويل المسرحيات بالمسرح الصغير أقل ,واستعادة رأس المال أسرع وأسبوع العمل أقصر كما أنه من السهل تغيير المسرح ,وبذلك يمكن القول "قصير أمن سريع ",وعند اختيار المسرحيات فإن المنتجين المستقلين يراعون بل ويدققون فى رغبات وتذوق الجمهور فهم يعتمدون على الإبداعات والعروض التى تناسب الجمهور حتى ينالوا تقديرًا إستثماريًا جيدًا. وسعى منتجوا المسرح المستقلون إيجابياً للحصول على مساعدات رجال الأعمال المهتمين بأمر المسرح ,بل واستغلوا الجرائد والمجلات والإذاعات وشبكات الإنترنت وغيرها من وسائل الإعلام والنشر وذلك لنشر أعمالهم,حتى يصلوا إلى هدف"الإعلان والنشر". إن المجموعات الإبداعية التى أنتجها هؤلاء المنتجون خلال فترة معينة واستقرار أعضائها المهمين نسبياً ضَمنَ استمرارية الإبداع والعرض,ومن هنا أنتجوا مادة مؤثرة . كما أنهم دفعوا بشكل إيجابى النجوم الذين شاركوهم ,وهؤلاء النجوم ليسوا فقط الممثلين بل الأهم هم المخرجون وذلك فى إطار تقوية النداء المسرحى تحمل المنتجون المستقلون مسئولية تدبر الأمور وحجز التذاكر والعروض والتغذية الراجعة وكل ما يتعلق بهذا الخط من أنشطة.

وفى عام ١٩٩٦ ضم قسم المسرح بكلية المسرح المركزية إليه أول فصل متخصص للإشراف المسرحى والذى يرعى منتجى المسرح ,وأشار إلى أن الدعاة والمنظمين استشفوا فاعلية الوضع السياسى القائم والمستقبل المبشر . وحالياً يوجد هناك عدد كبير من منتجى المسرح المستقلين داخل البلاد وخاصة بكين قد تخرجوا من هذا الفصل ومن خلال نشاطهم الحالى يمكننا أن نشعر أن الإسهامات التى سيقدمونها للمسرح الصينى مستقبلاً كثيرة.

إن الثلاثية المسرحية التى أثارت الناس"وهم ((لم يذنب أحد)) لم أستطع العثور على الشمال ترتيب الماضى أحدثت ضجة كبيرة فى مدينة بكين فى السنوات الأخيرة ولم يكن أرتين مؤلف هذه المسرحيات الثلاثة (الثلاثية) فقط بل كان أيضاً المنتج المستقل لهذه المسرحيات الثلاثة.واهتمت المسرحيات التى أبدعها أرتين بالنظر إلى الشعب واختيار المضمون فعندما يراها الجمهور من السهل أن يستجيب لها لذلك إذا عرضت واحدة أحدثت ضجة. وكان أرتين يمول كل مسرحية بمعدل مليون يوان ,وبعد استعادة التكلفة ,يصل الربح إلى ٧٠٪ تقريباً.[١]

ونسرد هنا تجربة وخبرة أرتين فى الإنتاج المسرحى المستقل :

"إن الإخراج أساس المسرح فإذا كان المنتج يتكلم بلا رجل أو يد فإن هذه المسرحية بالتأكيد لن تكون جيدة . لكن علاقة المنتج والمخرج كعلاقة السكرتير ومدير المصنع داخل المصنع فمنهم من يمسك بمقاليد العمل والآخر يهتم بالأعمال الإدارته وهذا التقسيم يجب أن يكون واضحاً. ولكن من المستحيل ألا يكون بينهما علاقة... وبالنسبة للمنتج فالأهم ليس فقط معرفة التقنيات ,بل أن تكون علاقة هذه المعرفة بالإنتاج وثيقة وذلك مع وجود خبرة كالعلاقات الإنسانية والتعامل مع الناس. وبالطبع بالنسبة منتج فهذا يستلزم أولاً فهم الفن ومن جانب أخر فهم الاقتصاد. وإذا أردنا مناقشة قضية" المنتج" من الناحية الفنية فهو جانب شديد الحساسية لأن الذى يؤثر فعلياً فى نجاح المسرحية هو بعض الأمور التى تسبق دفع النقود. كأن تطلب من المخرج أن تتحدث معه فإذا وجدت بعد حديثك معه أنه تحمس كالشرارة فلابد أن تستغل ذلك، والنقطة الأهم التى

(١) ماى جى تشينغ "مجنون مسرح آرتين" سجل فى ٢٥ من أبريل عام ١٩٩٩ فى "جريدة الجنوب اليومية".

تسبق اختيار المخرج هى اختيار النص المسرحى ومدى استقبال الجمهور له وهل سيترك بداخلهم فكر عميقًا ومدى استجابة الناس لكثير من الأساليب والمضامين، فهذا أيضًا من الأمور الهامة.

فالمنتج الذى لا يقرأ نص المسرحية ما هو إلا محاسب ,فإذا لم يستطع المنتج الشعور بالعمل المسرحى ,فكيف يمكنه إنتاج مسرح جيد ؟ وإذا لم يقرأ النصوص المسرحية القديمة والجديدة داخل وخارج الصين ,فليس له الحق فى أن يكون منتجاً وإذا لم يسبق له مشاهدة عدد كبير من المسرحيات فليس له الحق فى الإنتاج فهو فى الأصل لا يفهم الإخراج ,ولا يرغب فى تحسين الإنتاج وهذه هى الثلاث خطوات الأولى. وكونه منتجاً فهو يحتاج "عقلين" الأول تجارى والآخر فنى وبين هذين العقلين أحياناً تكون هناك قابلية للذوبان وأحيان أخرى لا توجد. فعندما تتحدث مع المخرج ,يجب ألا تتحدث بنبرة وعقلية التاجر وعليك أن تتحدث معه بفكر الفنان فالتاجر والفنان لا يمكنهم الاتصال أبداً وإذا رأيت نصوص مسرحية كثيرة سيمكنك ذلك من فهمها ورؤيتك لمسرحيات كثيرة ,سيمكنك من الحديث مع المخرج وهناك نقطة أخرى هى أن تُلِم بالسوق ,وهذا يعد فكر تاجر فمثلاً: عرض مسرحية فى مثل هذا التوقيت ,يحتاج العرض تقريباً إلى كم من الوقت وكم من المسارح وغيره ,ولكن من أين تأتى هذه العقول التجارية تأتى من نصك المسرحى وتأتى من فهمك للنص المسرحى .وبعد العرض الحقيقى فإن كل إدارة رتبت وأعلنت وعملت ستفهم وهذا يعد أيضاً عملاً وقرارًا عقليًا تجاريًا ثم توافقًا فنيًا". (١)

يوضح حديث أرتين العناصر والخبرات والمسؤوليات الأساسية التى يجب

(١) مقابلة حول أرتين تمت بين وانغ لين ومسئول فصل المتخصصين فى إدارة المسرح المركزية فى قصر ثقافة ١٥٦ القوميات، نشرت فى مجلة "إدارة المسرح" الملحق الخامس، دار نشر الفن والثقافة عام ٢٠٠٠. فى ١٩٨٨/٣/٢٠ .

توافرها فى منتجى المسرح المستقلين ,وأيضاً يوضح مراحل الإنتاج المستقل للمسرح .

كيف تصبح المسرحيات التى تم إنتاجها بشكل مستقل بارزة فى ظل وجود عدد كبير من المسرحيات تُعرض ولا تحقق مكسب فى السوق ؟حيث نجد أن كثير من مسرحيات مينغ جينغ خوى اعتمدت على الإنتاج المستقل فى ظهورها ,فمن خلال تجاريه نجد أنه إنطلاقًا من ادراكه بتذوق الجماهير آفاق الأعمال التى يخرجها مينغ تجينغ خوى بروح الفكاهة والمرح وأيضاً السخرية والنقض ؛بالإضافة إلى ذلك تأثر مينغ جينغ خوى والمنتج جاو خاى وتسون دا لى وغيرهم بالشكل الغنائى ,وأسسوا النادى المسرحى ,وفى إطار محدد كونوا جمهورهم الخاص ,وكونوا أيضاً علاقات واسعة وتعاونًا وثيقًا مع الجرائد والمجلات والإذاعات وغيرها من وسائل الإعلام ,واستغلوا شبكات الإنترنت لبيع التذاكر والتبادل وغيره من الأشكال بل وجعلوا عرض الملابس مرتبطًا بعرض المسرحيات .لذلك فإن مسرحية ((أخلاق القراصنة)) تم عرضها بشكل متواصل على المسرح الصغير أربعين مرة ووصل معدل مقاعد الشرف فيها إلى ١٢٠٪ ,ومسرحية ((الكركدن العاشق)) تم عرضها أيضاً على المسرح الصغير بشكل متواصل ٣٣ مرة وفى كل مرة تحوز إعجاب الجمهور. وهذه النتائج الجيدة فى العرض كثفت من إرهاق المنتجين المستقلين فى العمل. ويقول مينغ جينغ خوى : "بهم (يشير إلى جاو خاى وتسون دا لى وغيرهم) أنا هذا المخرج يمكننى أن أطمئن وأحسن فنى ,ولا داعى للقلق بشأن الأمور الأخرى ."وأكد على قيمة ودور المنتجين المستقلين .

إلا أنه أثناء ازدياد وتطور المنتجين المستقلين توجد أيضاً بعض المشكلات التى تحتاج إلى حل سريع ,مثل :أنه بسبب الإمكانات الشخصية المحدودة نجد أن بعض المنتجين المستقلين ينقصهم من الناحية التطبيقية السعى الواضح وراء الجمال ,وهم يعتمدون على إنتاج المسرحيات "القصيرة ,الآمنة ,السريعة "لتحل محل الإبداع الفنى الدقيق ,وهذا أدى إلى ركاكة الإبداع والعرض ,وانخفاض الجودة وهناك أيضاً بعض المنتجين المستقلين أفرطوا فى الاهتمام بالنواحى الفنية ولجأوا إلى أشكال تعبيرية وطرق عرض غريبة ,فأدى ذلك بدوره إلى عرقلة استجابة الجمهور وتذوقه وفهمه لهذه العروض ؛وأدت هذه الأمور تحت ظروف معينة إلى ابتعاد الجمهور عن المسرح .وأيضاً مثل الإفراط فى الاعتماد على ما يساعد فى دخل شباك التذاكر جعل خشبة المسرح يعرض عليها بعض المسرحيات المبتذلة والسوقية :كما أن النقص فى القوانين والقواعد ,وعدم القدرة على الالتزام بعقد العمل وعدم توقيعه أصلاً دائماً ما يؤدى إلى نزاع بين العمل ورأس المال ؛ كما أن تشتت قوى المنتجين المستقلين ,ودخولهم فى حرب ,وتبادلهم التخريب وغيره الكثير ,يوضح أن طبيعة منتجى المسرح المستقلين تحتاج إلى الارتقاء.

وفى التسعينيات قام المنتجون المستقلون بدور هام حيث ربطوا المسرح بالسوق ودفعوا التسوق المسرحى إلى الأمام ,وأصبحوا مكملين لفرق الفن التمثيلى القومى الفعال ,بل زاد تطورهم يوماً بعد يوم حتى أصبحوا قوة تتقدم جنباً إلى جنب معهم ,وعلى الرغم من وجود بعض المشاكل ,إلا أنهم تمتعوا بقوة كبيرة ,وكما أن تطور المسرح مستقبلاً يحتاج إلى فرق الفن المسرحى القومى ,فهو يحتاج أيضاً إلى منتجين مستقلين ووسطاء مثقفين يقومون بعمل توافق مع سوق العرض

المسرحى ,وهذه هى الرسالة التاريخية المشرفة بل والشاقة لمنتجى المسرح المستقلين ,فالمنتجين المستقلين فى حاجة لفهم قوانين الثقافة والفن ,وهم أكثر حاجة لمعرفة مبادئ السوق ,وأيضاً فى حاجة لتكريس النفس والروح للفن.

إن الحديث عن منتجى المسرح المستقلين استدعى أمامى مسرح لور الألمانى فإن مسرح لور هو مسرح اعتمد على الشكل الجديد فى عمله ,وهو مسرح تم تأسيسه من قبل الاستثمار الخاص والاستثمار القومى حيث إن مبنى المسرح ملك الدولة وتم إعطاؤه للمسرح بدون مقابل ووقع عقد المسرح كل من رجال القانون الخاص وحكومة المدينة .ويعد نظام الاستثمار الذى ربط بين الاستثمار الخاص والاستثمار القومى صانعاً ومكملاً أيضاً لنظام العرض المسرحى التقليدى الألمانى.

إن كم المساعدات سواء كانت من المدينة أو القارة التى تلقّاها مسرح لور يصل إلى ٥٠٪ أما ال٥٠٪ الأخرى فكان عن طريق الدخل الذى تحققه العروض ,إن معظم الدخل الذى يحققه مسرح لور يكون من خلال التزام المسارح الأخرى بشكل عروضها كما أن مسرح لور يقدم عروضاً فى كثير من المدن التى ليس بها مسارح وهذا يشكل جزءاً من استقرار دخل العروض بمسرح لور .

فى المسرح الألمانى والقومى والمدنى والإقليمى تكون نسبة الممثلين إلى الإداريين عادةً ١:٧ بما إنها هيئة ضخمة. ويضم مسرح لور أربعين شخصًا من بينهم ثلاثة عشر ممثلاً ونسبة الممثلين إلى الإداريين هى ١:٣ . ووفقاً لحالة الممثل يقبل المسرح أو يرفض عرض المسرحية ويتمتع الممثلون بمرونة عالية ,وفى الوقت الذى نجد فيه أن نسبة تناوب الممثلين بمسرح لور صغيرة ,نجد أيضاً أن

الوقت الذى يعمل فيه الممثلون بالمسرح طويل إلا أنهم يتعاونون بشكل جيد , ويساهمون فى تشكيل سمات المسرح .

يقدم مسرح لور مسرحيات معاصرة من إبداعه وبها خصائص كثيرة تظهر بدايةً فى شعورهم بمواجهة المجتمع والمشكلات الهامة فى الحياة الواقعية .ويعرض المسرح أيضاً خاصية أخرى للمسرحيات المعاصرة وهى تحقيق ديمقراطية كاملة داخل المسرح وعند تقرير قائمة عرض المسرحيات فإن كافة العاملين يقومون بنقاش جماعى ومسئولية المدير العام هى اقتراح كيفية عرض المسرحية .

إن أهم ما يعتمد عليه مسرح لور هو أن التفرد الواضح للسمات الفنية ليس متعدد الأشكال .

واعتماده على جودة عرض عالية المستوى ,ومن خلال عشرين عام ,فإن مسرح لور كمخرج واحد ,مدير فنى واحد,مصمم واحد ,اهتموا جميعاً بالاستمرارية ,فبعض الممثلين عملوا بالمسرح من ٨ إلى ١٠ سنوات ,وهذا هو أساس نجاح مسرح لور .

يقدم مسرح لور سنوياً من ١٦٠ إلى ١٧٩ مسرحية تقريباً,من بينهم ثمانون مسرحية يتم عرضها عن طريق التجول ,وقد لجأ المسرح للعرض عن طريق التجول منذ فترة طويلة ,وقَلما شوهد مثل ذلك فى ساحة المسرح الألمانى وهذه تُعد أيضاً سبباً لبقاء مسرح لور .

إن اتخاذ جهاز الإشراف المسرحى الألمانى من مسرح لور ممثلاً له فى تمرد أجهزة العمل ،وظهور المسرحيات الصينية التى اعتمدت على الإنتاج المستقل وتطور فرق المسرح الشعبية ،كل هذه الأمور تَعد ثمار على طريق المحاولة، ولدى الطرفان الكثير من المراجع ،ويمكن القول أنهم أصدقاء طريق واحد.[1]

ماى جى تشينغ (("مجنون المسرح "أرتين)) سُجِل فى ٢٥من إبريل عام ١٩٩٩بـ ((جريدة الجنوب اليومية)).

---

(١) مراجع عملى المتواضع (مسرح لور_____نموذج جديد للمسرح الألمانى) سجل فى ١٩من سبتمبر عام ٢٠٠١ (جريدة القراءة بالصين الشعبية).

الباب الثامن
لماذا نحتاج المسرح والبحث عن معايير الجمال
فى الدراما المسرحية؟

الفصل الأول

سبب تواجد المسرح

المسرح هو انعكاس الثقافة ولعل أوضح النتائج فى الانتشار والابداع المسرحى هى تحقيق التواصل بين الإنسان و الانسان والإنسان وذاته ومن ثم تجعل الانسان يعى الآخر بصدق ويتفهم طبيعه الاخر والوسيلة التى تصل بنا إلى هذا الهدف هى الاتصال الخاص عبر الفن المسرحى والتواصل هو أحد أنواع الطبيعة الإنسانية والوصول إلى الترابط هو هدف التواصل ويركز الفن المسرحى على التعبيرعن فطرة التواصل الإنسانى بالإضافة إلى ذلك هو الطريقة المثلى لتحقيق الهدف من التواصل.

المسرح و المسرحية كلاهما يمكنهم إظهار الروح كما أنها كافية لتحقيق التطلع الإنسانى لتخطى ما لا تراه العين فى الحياه اليومية.

ماهو سبب تواجد الفن؟ وماهو سبب تواجد المسرح ؟ من الآن فصاعدا سيظل هذا السؤال الفلسفى العظيم يدق أبواب المفكرين ويتردد على أذهان الفنانين و لذلك شهد العالم مولد العديد من الأساتذة الكبار والمفكرين المبدعين الذين جمعوا ثروة ثقافية لا حصر لها فأصبحت هذه الثروة كالملح المنثور وسط الماء فتأثيره لاتراه العين ولكنه يتغلغل داخل العديد من الأشخاص التى نمت وترعرعت فى هذا العالم .

الثقافة هى الإبداع والانتشار والإبداع والانتشارمعا يكونان رسالة مزدوجة؛ فالإبداع الثقافى يتم من خلال التداول الثقافى والتداول الثقافى يولد الإبداع كفن مسرحى للكبار والشباب معا.

إن المسرح هو انعكاس للثقافة مادى ملموس ومعنوى غير ملموس وبتداول انتشار المسرحيات نستطيع فهم الإنسان والتاريخ الإنسانى والمجتمع الإنسانى وادراك العالم عن طريق الفن ومن خلال الإبداع المسرحى يمكننا تعزيز وتطوير الإنسان والتاريخ الإنسانى والمجتمع الانسانى ايضا.

إنه من خلال التداول والابداع المسرحى نجد أن أوضح النتائج فى الانتشار والإبداع المسرحى هى تحقيق التواصل بين الإنسان وذاته ومن ثم تجعل الانسان يعى الاخر بصدق ويتفهم طبيعته والوسيلة التى تصل بنا إلى هذا الهدف هى الاتصال الخاص عبر الفن المسرحى وفى المسرح نستعين بوسيلة الاتصال المسرحى لتحقيق التواصل مع الآخر ونستعين بوسيلة الاتصال أيضا لتحقيق التواصل مع أنفسنا.

التواصل المسرحى ينشأ فيما بين الكاتب المسرحى والمخرج ويولد أيضا فيما بين الكاتب والممثل وبين المخرج والممثل أيضا وينشأ بالأكثر بين المشاهدين والكاتب المسرحى والمشاهدين والممثل والمشاهدين والمخرج والمشاهدين بعضهم بعضًا وليس ذلك فقط ولكنه ينشأ أيضا بين كل من المشاهدين والمخرج والممثل والكاتب المسرحى مع أنفسهم .

عند التحدث عن الذاتية يشيرامرسون إلى أن الانسان والذات الإنسانية او بقول آخر ذات الإنسان والانسان ما هو سوى الجسد الخادع لتلك الذات وفى ذلك قولان فهناك البعض يعتقدون بأنها حيوانات عاقلة والبعض الآخر يرون أنها كائنات رمزية ولكن أيا كان فإن المجتمع الذى ننشأ فيه هو ارتباط واقعى غير مكتمل ولذلك فأن الكثير من الأمور مثل الحب والحلم والاعتماد على الآخر

وترقب ما لا يحدث أصبحت جميعها أمورًا يجب التخلى عنها لاستكمال حياتنا فقد أصبح الانفصال بين الإنسان والذات ظاهرة مألوفة وواقعًا لا مفر منه فى عالمنا.

ويرى أرسطو أن كل ما يتخلى عنه الإنسان خلال مسيرة حياته أشياء يجب أن يتركها وأن طريق التطور الانسانى قائم على ركائز ما يتخلى عنها وان الإنسان طوال حياته يمر بأشياء يتركها ويتخلى عنها ولكن جوهر الحياة الانسانية هو معرفه كيفية التخلى عنها.

وبكونك إنسانًا باستثناء عبء الجسد الثقيل فهناك أيضا النفس فإذا كنت أستاذًا كبيرًا أو إذا كنت شخصا عاديا وإذا كنت إنسانًا متخاذلاً او إذا كنت ملكا فالجسد مختلف عن النفس فهما ليسا شيئا واحدًا فالجسد والنفس فى كثير من الأوقات يتجاذبان ولكن من بعيد.

ويقول ابن سينا إن الإنسان ما هو سوى هاوية عميقة وعندما ينظر إلى أسفلها يشعر بدوار ويعتقد دى سى لوا فو سى دى أن حياه كل إنسان تستحق التدقيق والتفحص وأن لكل منا أسراره وأحلامه الخاصة.

إن هاوية الجسد هى التى تشكل الذات وأن تلك الذات يمكن اعتبارها بأنها بركة عميقة ويمكن أيضا اعتبارها بأنها مملكة عظيمة وأن كل ما نقوله عن الذات الحقيقية ما هو سوى ما ندركه عن تلك البركة العميقة أو المملكة العظيمة.

ويكمن قصر قامة الكثيرين إلى إنهم منعزلون داخل هاوية أنفسهم العميقة أو داخل مملكة ذاتهم العظيمة ويجهلون تماما أنهم ملوك هذه الممالك العظيمة وان مولد الأساتذه العظماء يرجع إلى التصاقهم بذاتهم وكشفهم لثروات أنفسهم العظيمة.

بالإضافة إلى ذات كل إنسان أى هاوية أو مملكة لكل إنسان فهناك ذات مشتركه أى أن هناك هاوية أو مملكة مشتركة وأن الفرق بين هاوية أو مملكة الذات والهاوية أو المملكة المشتركة هو الفرق بين الهاوية الكبيرة والهاوية الصغيرة وهو الفرق بين المملكة الكبيرة والمملكة الصغيرة وأن امرسون قدم تشبيه تصويرى للتفريق بين الأنا الكبرى والأنا الصغرى باستخدام مصطلحى البحر والمحيط حيث إن الفرق بين بحر بوا أو البحر الأصفراو البحر الشرقى او البحر الجنوبى أو البحر المتوسط او بحر البالتيك أو الكاريبيان الى أخره من مسميات هو السبب فى خلق حدود فى مجال رؤيتنا ,و يمكن القول أن هذا ايضا ينبع من يسرها وأن هذه البحار هى جزء من المحيطات ويربط المحيط الهادى والمحيط الأطلسى والمحيط الهندى والمحيط الشمالى ثلثى مساحة الأرض فيندمجان معا فى كيان واحد.

عندما يلتقى أشخاص غرباء يبدأ التواصلٍ بينهم أولا بالرغبة فى المصافحة و تبادل المجاملات و لكننا فى واقع الحياة كثيرا ما نشعر بأننا تحت سماء واحدة نعرف بعضنا البعض حيث تجمع الصداقة بين الأشخاص و لذلك فإنه يصعب الحصول من خلال هذا الاتصال إلى ارتباط حقيقى صادق.

إن الارتباط و الاتصال بين الروح و النفس يشبه التواصل بين الأجساد حسيا و معنويا فكلاهما صعب و معقد لذا فكيف يحدث التواصل بين الأشخاص بعضهما البعض؟ حيث إن إمكانية حدوث التواصل الصادق يكمن فى الذات حيث التحرر من قيود التقاليد الاجتماعية حيث يلتقى الإنسان بأعماق ذاته كانسياب مياه البحر فى المحيط حتى تصبح جزءاً منه فتندمج الذات الكبرى مع الذات الصغرى معا فى كيان واحد ,و على العكس فإن لم يلتحم الإنسان و ذاته الصغرى فلن يصل لأعماقه كما انه لن يمكنه المزج بينها و بين ذاته الكبرى ,حيث إن التواصل ليس إلا اتصال بين الذات و الشخص أو على الأكثر أنه هو معرفة ملامحه من دون طباعه و بذلك تكون معرفتنا عن النفس ضئيلة حيث لا يمكننا معرفة الكثيرمن الأشخاص.

ولذلك فالتواصل بادئًا ذى بدئ هو التقاء طرفان مختلفان مع ذات النفس ,و يمكن القول إن عودة الذات على أساس ركيزة مشتركة للطرفين حيث إن الذات المختلفة تستعين برمز أو مجموعة رموز تلك الرموز يمكنها التعبير عن التقاء المعلومات مثل مجريين مختلفين يصبان فى بحر كبير و هذا البحر يصب فى محيط كبير و هكذا يكون التواصل الصادق.

و يعد كل من يو بوا يا و جونج زى تشى رمز للصداقة المخلصة أهذا لأن عزفهم للكمان ينتقل من شخص لآخر؟ أو على الأكثر بسبب الاستماع إليه؟ أو لأن الكثير من الأشخاص يستمعو إليه لكنهم لم يصبحوا أصدقاء حميمين إنما الصداقة الحميمة لسوء الحظ نشأت بين يو بوا يا و جونج زى تشى، أهذا لأن كلاهما من قبل كانا يبحثان عن "الذات" كانحدار المياه من فوق جبل عال ,هذا الرمز ذو المغزى يمس الذات التى تتبع أعماقهم و ينميها فهذا الرمز ألا وهو

"انحدار المياه م فوق جبل عال" كامن فى الذات المؤثرة للعمق النفسى لكلاهما ,و فى الوقت نفسه هو تأكيد لتأثير الذات الكبرى فالمجال المغناطيسى لذلك الرمز يستحث النفس باختلاف أنماطها أن تصبح ذات قوة عظمى ,و عندما تنصهر هذه النفوس و تمتزج لتصبح ذات كبيرة و جزءًا من كيان مشترك ,و فى أعماق هذا الكيان أنا أنت و أنت أنا و هكذا كان لقاء كل من يو بوا يا و جونج زى تشى عميق الأثر.

والتواصل هو أحد أنواع الطبيعة الإنسانية والوصول إلى الترابط هو هدف التواصل ويركز الفن المسرحى على التعبيرعن فطرة التواصل الإنسانى بالإضافة إلى ذلك هو الطريقة المثلى لتحقيق هدف التواصل.

فعلى خشبة المسرح الغربة والتباعد بين الممثلين و بعضهم من الخارج يؤدى إلى إبتداء الطرف الآخر لعمق الذات من الداخل. فى المسرح ,نظرا للغربة الكامنة بين الجمهور و الممثل يحدث اللقاء و يتأثر الجمهور بأداء الممثل ,فيكون الممثل عنصر جذب اهتمام الجمهور و إبهارهم فكلما نصل للزاوية المقابلة للتجربة و التجسيد العميق ,و كلما ظهرت الذات تختفى الزاوية بعمق,و عندما يقترب الجمهور منها و يميزها سيمكنه هذا ان يغلق و يضمد هذه الزاوية من الذات حيث إن هذه الزاوية من خلال الممثل و الجمهور معا و من خلال الاستكشاف المتبادل فى مسيرة التواصل و الإبهار و الانتشار و الإدراك المتبادل تنفتح الذات و فى الوقت نفسه تكون درجة عمق اكتشاف الذات حيث تصل الى أقصى أعماقها من خلال توجيه الطرف الآخر ففى الوقت نفسه الذى كان الممثل فيه يكتشف الجمهور كان الجمهور يكتشف الممثل و من خلال هذا نشطت ابتكرت زاوية الجمهور فى الوقت نفسه الذى نشطت و ابتكرت فيه زاوية الممثل و

لذلك فالغربة و التباعد الأصلى لدى الجمهور و الزاوية عند التواصل ينصهران وفى هذه الأونة لم تعد علاقة الجمهور و الزاوية هى العلاقة الأصلية فمن خلال الامتزاج و التحفيز والابتكار تجاوزت و سمت عن اصلها ,فهذا التجاوز و السمو جعل روح الجمهور و الزاوية يتعايشا فى كيان مشترك ,هذا الكيان ملئ بما لا تراه العين مما يجعل تشخيص الممثل هو زاوية التواصل مع الجمهور حيث يصل إلى قلب و روح الاتصال ,فما هو غير مرئى سيمكن رؤيته كجسر حيث يجعل الالتقاء بينهم ممكنا و يمكن القول إن اتصال المحيط و البحر بين محيط بحر و محيط بحر يجعل الطرف الآخر جزءًا من الذات فيصبح الطرفان على مدى بعيد و عميق كامنين بالواقع.

فالنفس البشرية ما هى إلا محيط دفين ذى واقع غير مكتمل مما يجعل الإنسان يرقد فى ضعف ناسيا أن البحر الكبير هو مسكنه ,فكل انسان يكمن بداخله من الأصل انسان عظيم ,لكن فى الحياة دائما يبدو و كأنه قزم .

فكل إنسان ملك لملكة ذاته لكن فى النهاية يهيم على وجهه خارج مملكة نفسه و من ثم الابداعات المسرحية المتميزة تمنح الانسان التواصل الذى يؤدى إلى اطلاق سراح المشاعر و الاتصال بأعماق النفس ,فيجعل الانسان يعود للبحر الكبير و يصير عظيمًا و يصبح المهيمن على مملكة نفسه ,و بهذا تتمثل أهمية وظائف الفن المسرحى فالمسرح يمثل جمال الفن ,كما يعد هذا ألف نوع من أنواع تجسيد الشكل حيث إن المسرح من خلال أى شكل يمكنه الوصل بين الأنا و الذات و الآخر أبهذا يتحقق التبادل ؟ بشكل آخر يمكن القول فى النهاية ما هى السمات الأساسية لفن المسرح؟

إن المسرح هو شكل التبادل وأسلوب التواصل الذى يمنح الإنسان الشجاعة، وهو مرآة لمعرفة العالم فهو تجربة لاختبار الحياة والفكر بل هو القوة الروحانية التى ترتقى بحياة الإنسان.

لذلك وجد المسرح ولهذه الأسباب سيستمر فى التقدم مستقبلاً.

الفصل الثانى

كيفية تواجد المسرح

من خلال التمتع بالأعمال المسرحية أمكن تحقيق التواصل من الإنسان والإنسان والإنسان والأنا. بل أمكن الشعور والممارسة التعليمية للأشكال العديدة التى تكشفها الأعمال المسرحية. حقائق الفنون والفنون الحقيقية تتطلب ابراز المشاعر والاحساس للنفس البشرية بصورة متكاملة . بل تحتاج أيضًا رفع مستوى العناصر الأساسية لموضوعية الإبداع والتمتع. كما تتطلب أيضًا فرص نقل وعرض مناسبة وإدارة متطورة للوجود المسرحى. وللعروض المسرحية.

ففى جميع المدن والعواصم المتطورة والحديثة ومع حضور الجميع والجماهير مع كل مساء تضاء المصابيح وتعج المدن بالجماهير وتتزاحم الجماهير على أبواب المسارح وتضاء المصابيح النيون وفى كل مكان...

وفى الفنادق والمطاعم حيث ينشغل العديد من الناس بقضاء أوقاتهم فى سعادة وسرور.

وفى البارات وصالات الديسكو والناس الذين يعملون بجهد وتعب طوال اليوم يبحثون عن الهدوء والراحة هناك مع صوت الموسيقى الصاخبة الحالمة.

وهناك في مراكز التجميل والحمامات وهؤلاء الناس الذين يملكون وفرة المال ويسعون لقضاء وشهوتهم وتعطشهم النفسى والجسدى، هناك بحيث عن الراحة والهدوء.

وكذلك في المنازل حيث يجلس أهل العائلة والأسرة ليلتفوا حول جهاز التلفزيون لمشاهدة المسلسلات القديمة والمسلسلات اليومية وهم ينتهدون ويتحسرون من جراء المصير المأساوى لأبطال قصص الحب والغرام فى مسلسلات الرومانسية فى داخل الوطن الأم والمسلسلات التلفزيونية لهونج كونج وتايوان وسنغافورة.

ولكن هناك فى بعض المسارح فى أركان عديدة من المدن وكذلك المسارح الموجودة داخل العديد من المزارات التجارية بالعاصمة تقدم العروض المسرحية، إلا أن الأمر يختلف تمامًا عن الأحوال فى الأماكن السابق عرضها ونادرًا ما نرى الكثير من الناس أمام أبواب المسارح أما داخلها فالجماهير قليلة جدًا وتكاد تعد على أصابع اليد الواحدة...

وفى مرحلة الصعود السريع للاقتصاد. نجد أن مسرحيات المتعة والإقناع تبدو وكأنها قد امتلات بملامح الإسراف والبذخ ولم تعد تتلائم وتتناسب مع متطلبات العصر حتى إن بها بعض الغرائب والعجائب وبها بعض النقاط والمشاكل التى لا يمكن مناقشتها.

كل هذه الأمور هى ما جعلتنى أتذكر للمرة الثانية تسأولات بيتر بورك: "لماذا على وجه التحديد لابد وأن يكون لدينا مسرحيات؟ لماذا؟ من أجل أى شىء؟ ألا يكون لأنها أخطاء عصر ما أم لا؟ ألا تكون ما هى إلا شىء عجيب وغريب لأوقات مضت أم لا؟ ألا يكون هذه المسرحيات تشبه تمامًا تلك النصب التذكارية والعادات والتقاليد الغريبة والعجيبة التى نتوراثها عبر الأجيال حتى اليوم؟... وهل تحتل خشبة المسرح حقًا فى حياتنا اليومية تلك المكانة والقيمة المتميزة؟ وما

هى الوظائف التى تستطع خشبة المسرح أن تؤديها فى حياتنا؟ بم يمكن لخشبة المسرح أن تساهم فى حياتنا؟ وماذا يمكن لها وأن تثير وتوقظ اى شىء فينا؟ وأخيرًا ما هى السمات والخصائص المميزة لها؟.[1]

ففى الفترة من ١٤ أبريل عام ١٩٩١ وحتى ٢٤ أبريل من العام نفسه أصدار الطالب وانج جاى وآخرين من طلاب قسم اللغة الصينية بجامعة المعلمين ببكين استطلاعًا للرأى حول استخدام فراغ العروض المسرحية، وأجرى الاستطلاع على جماهير الفنون والأدب فى بكين ووزع الاستطلاع حوالى ٣٨٠ نسخة منه وجمع منه حوالي ٣٦٣ نسخة بعد إبداء الآراء.

وتبين الإحصاءات أن:

١ - ارتفاع الطبقات الثقافية للجماهير. حيث يحتل ٢٧٦ شخصًا من خريجى الجامعات والمعاهد العليا من إجمالى ٣٢٧ شخصًا ليحتل بذلك نسبة ٨١,٦٪ ويبلغ عدد حاصلى شهادات التعليم المتوسط حوالى ٥٥ شخص ليحتل نسبة ١٦,٦٪ أما من تقل ثقافتهم عن مرحلة الثقافة للشهادة الإعدادية فهم ٥ فقط بنسبة ١,٧٪.

٢ - يمثل الشباب العمود الأساسى لجماهير المسرح ومشاهدى المسرحيات. فمن بين ٣٨٩ شخصًا وصل عدد من يبلغ أعمارهم ما بين ١٨ + ٣٠ عامًا عدد ٣٣٢ ليحتلوا نسبة ٦٦,٤٪ ويلغ عدد من تبلغ أعمارهم ما بين ٣٠: ٥٠ إلى ٧٨ شخصًا بنسبة ٢٢,٤٪ ويصل عدد من تزيد أعمارهم عن ٥٠ عامًا ٣٩ شخصًا ليحتلوا نسبة ١١,٢٪ .

---

(١) بيتر بروك (إنجليزى) "فراغ الفضاء" دار نشر المسرح الصينى ١٩٨٨ ص ٤٠.

٣ - وتحتل الكوادر النسبة الأكبر من مشاهدى وجماهير المسرح. ويأتى على رأس هذه الكوادر المثقفون ويتضمن هؤلاء المثقفين الاساتذة والطلاب بالإضافة إلى أعداد قليلة من العاملين بالعلوم والتقنية بينما يحتل العمال والفلاحون والجنود النسبة القليلة.

ويعتقد المحللون أنه بسبب تغييرات وتحولات العصر. فإن المستمتعين وجماهير المسرح قد تحولوا إلى الأعداد الكبيرة من نالوا وحصلوا على مستوى تعليمى عال ومتميز وكذلك أجيال شباب حصل على مستوى ثقافى عال جدًا. فالأعمال المسرحية التى كانت تمثل فى الماضى شكلاً فنيًا جماهيريًا واسع الانتشار تحولت تدريجيًا إلى شكل فنى محدد بالتقاليد السامية الراقية والعادات المتميزة والصفات والسمات العالية. ومع ارتفاع المستوى الثقافى، وتماشيًا مع تقدم المستوى الثقافى للجماهير أصبح لابد وأن يكون الشكل الفنى ثريًا ومفعمًا بالاحتياجات اليومية للحياة أما انخفاض عدد مشاهدى وجماهير المسرحيات فإن ذلك أمر دائمًا ما يحدث إلا أن الابداعات المسرحية لابد أن تسير باتجاه السمود والرقى.[1]

الأستاذ الدكتور تشنغ دوا الأستاذ بمعهد المسرح بشنغهاى نشر فى العدد الرابع من عام ١٩٩٩ من مجلة "فنون المسرح" مقالاً بعنوان "حيوية الفنون المسرحية ينتقل من الجماهير نحو العادات والتقاليد ومن خلال دراساته وتحليله وفحصه للفنون المسرحية لجاو شين فانج. يعتقد أن المسرح سلعة وهو وسيلة غامضة. ومن أجل الوصول إلى أهداف غموض المسرح. فالنقاط المفتاحية تتمثل

(١) تشى خونج "مؤشرات استطلاع رأى جماهير المسرح والفنون فى بكين - مسرحيات تسير نحو فنون راقية سامية مجلة "أدب المسرح" العدد ٢ السنة ١٩٩٩ .

فى امكانية بيع المنتجات والسلع المسرحية التى ينتجها. بل ولابد وأن يكون لديه أسلوب وطريق واضح لتسويق هذه السلعة. أما الطرف الثانى لتسويق مثل هذا النوع من السلع فهو تلك الجماهير التى تأتى لمشاهدة المسرحيات. وعليه لابد وأن تؤدى هذه المسرحيات وتقدم عروضها بما يتلائم ويتناسب مع ما يبذلونه من جهد حثيث لكى تتوافق مع حب وتصدير هذه الجموع من المشاهدين، وذلك حتى تستطيع أن تكون لهذه السلع المسرحية طريقًا تسويقيًا طيبًا ومتميزًا، كما أشار إلى أنه "إذا ما نظرنا إلى البدايات الأولى لوجود المسرح ومراحل تطوره. فإن المجتمع البشرى وما يستطيع أن ينتج من مسرحيات تلك هذه الأشياء فإنه لابد وأن يجعلها كنوع من الأنشطة الترفيهية بل لا يمكن وأن تكون كالدواء المسكن لعلاج الروح والنفس والذى أبدع وأنتج لعلاج الروح.

وفى العدد الثالث لعام ٢٠٠٠ من مجلة فنون المسرح. قدم الأستاذ تشنغ دوا فى مقالة " فتحدث مرة ثانية عن حيوية الفنون المسرحية التى تنطلق من الجماهير نحو العادات والتقاليد عرض أكثر عمقًا وتحليلاً حيث تناول العرض قائلاً: "من أجل استنفار وإثارة مشاعر وأحاسيس الأعداد والكبيرة من جماهير المسرح. لابد وأن تكون جميع المشاعر الحبكات والصراع فى المسرحيات تناسب وتتلائم تمامًا مع نقاط التلاحم والتواصل التى يتبعها الجماهير بصورة عامة وبقوة. وإن هذه النقاط للتواصل ما هى إلا "الأشياء التي توجد وتتواجد بشكل دائم" "التفهم المتساوى" "عادات وتقاليد العامة والشعب والتى يعرفها الناس جميعًا". وهى تلك التى تمثل مشاعر وأحاسيس الجماهير والعامة والعادات والتقاليد.

أما فيما يتعلق بما أوضحه استطلاع الرأى حول سوق المسرح الآن بأنه لابد وأن تسير الإبداعات المسرحية فى الطريق الفنى رفيع المستوى و"الراقى" المتأدب. كما أن التجارب التاريخية قد أخبرت وأوضحت للناس أن قدرة مصير المسرح تكمن فى أنها تتماشى تمامًا مع عادات وتقاليد ومفاهيم الجماهير والعامة. فى الحقيقة إن الفنون المتأدبه والفنون المبتذلة تمثلان المتضادين المتكاملين يرتبطان معا للتعبير المتكامل. وقد جاءت الأعمال المسرحية والعروض المسرحية فى التسعينيات لتمثل فى الواقع الدراسات والتجارب التى أجريت كتطبيق للمزج ما بين التأدب والابتذال. وكذلك رجال المسرح أيضًا بدأوا فى التفكير والتحليل والدراسة على كيفية الخلط والمزج والجمع ما بين التأدب والابتذال فى أعمالهم المسرحية حيث بدأت الدراسات من مسرحيات الإيقاع الرئيسى ووصول إلى مسرحيات الرواد ومن مسرحيات العامة المبتذلة والتجارية الخاصة بأهل المدن. وحتى تصل إلى التطوير المتنوع لمسرحيات المسرح الصغير. وانطلاقًا من تقديم عروض مسرحية لمسرحيات أجنبية وصينية شهيرة إلى ظهور وتطور مسرحيات القصص القتالية الراقصة. وخاصة التجارب والدراسات الخاصة بمسرحيات المسرح الصغير. كل هذا جعل الأعمال المسرحية الصينية فى التسعينيات تسير قدم بقدم مع رفع مستوى الرقى الفكرى والثقافى فى الوقت نفسه الذى تعلو فيه الإيجابية الشديدة لدعوة الجماهير للعودة إلى المسرح، لذا يجب وأن تقول. إن الوعي الجماهيرى لمسرحى التسعينيات قد نال وحقق تقدمًا وقوة لم يحصل عليها من قبل فى اى وقت مضى.

ولكن إذا ما رجعنا إلى الإبداعات المسرحية والعروض المسرحية فى عصر التسعينيات فإنه فى الوقت الذى نؤكد بصورة قوية ومتكاملة على ما حققه

المسرح من نتائج وإنجازات نفيسة فأننا يجب علينا ألا نغفل تلك المشاكل والصعوبات التى واجهتها الأعمال والإبداعات والعروض المسرحية فى مسيرة التطوير. ولانبال إن كانت الآليات فى الإبداع المسرحى لعالم المسرح والآراء والأفكار المسرحية لهم. أو أيضًا البناء والتركيب فى الفنون الذاتية لرواد المسرح فكل هذه الأشياء جميعًا قد وجدت بها بعض النقائص الخطيرة مع بعض العيوب المؤثرة، وهذه النقائص والعيوب شكلت معوقًا شديدًا ومشكلة معضلة لموضوعية الإبداع المسرحى عند رجال المسرح الصينى فى التسعينيات. وهذا ما أعاق وقيد الابداعات المسرحية والعروض المسرحية للتسعينيات من تحقيق نتائج أكثر تقدمًا وعلوًا.

بسبب عرقلت وإعاقة موضوعية الإبداع المسرحى فإن مسرحيات وعروض وإبداعات المسرح فى عصر التسعينيات لم تكن لتحقق النتائج والمعاير المتساوية والمستوي والدرجة العليا التى حققتها الإبداعات المسرحية فى الثمانينيات مثل "مذاكرات اشجار الصفصاف" و"الأرض الواحلة والإنسان" و "الفراشة" وأعمال أخرى كثيرة فى عهد الثمانينيات. وبسبب عرقلة موضوعية الإبداع المسرحى فقد ظهرت أيضًا بعض المفاهيم والمعانى الأكثر عمقًا والمتعددة منها ما ظهر خلال معنى ومغزى وجود المسرح. هذه المفاهيم منعت وصدت معرفة الجماهير بالمسرح وأى عرقلت مسيرة المشاركة والاستمتاع بالإبداعات المسرحية كما ساهمت فى عرقلة مسيرة وجود المسرح وتطوره أيضًا.

وعندما أصبح التمتع والاستمتاع بالمسرح نوعًا من الثقافة الاستهلاكية للناس. وتحولت لتكون نوعًا من السلوك الاجتماعى الذى يسعى به الناس للحصول على الرضى النفسى والتطور الذاتى. وعندما أصبح نوعًا من الاختيار الموضوعى الذى يختاره الجماهير فى مسيرة السوق الثقافى. فكيف للإنسان أن يعود من جديد

لمناقشة وطرح المشاكل والمعوقات الأساسية لمسيرة المسرح. فهى تدعو الناس أن تهتم وترعى ما يلى:

١ - أن المسرح نوع من الأشكال الفنية التى تحتاج إلى الجماهير.

٢ - وسط هذا الكم الكبير من الأشكال الفنية الجماهيرية. كيف للمسرح أن يستطيع جذب الجماهير؟

فى الواقع إن هذا الأمر يعتبر مشكلة واحدة ذات جانبين (مشكلة واحدة لها جانبان).

منذ بداية عصر التسعينيات بل حتى فترة النصف الثانى من التسعينيات فأننا يمكننا أن نقول إن العروض المسرحية قد انتشرت وتعددت وخاصة ما سُمى مسرحيات الرواد "الطلائع".

تلك المسرحيات التى جاءت فى مرحلة مؤكدة لتلعب دور "الدعوة" والإيقاظ لجماهير المسرح الصينى فى هذه الفترة. وهى ما جعل العروض والإبداعات المسرحية فى مرحلة ما من مراحل التطور تسير بخطوات نحو العودة إلى الشعبية ولكن هذه "الدعوة" لم تكن بقوة كافية. كما أن نطاق "الشعبية" ظل أيضًا غير واسع. حيث يمكن القول إن الإبداعات المسرحية ظلت ومازالت تدور فى داخل إطار صغير (الخظيرة الصغيرة) وأنها فعلاً لم تكن تسير بشكل سليم نحو الجماهير فالبحث فى "المسرحيات الشعبية".

"المسرحيات التجارية" ومسرحيات المسرح الصغير". والمسرح التجريبى والأعمال المسرحية الصغيرة والمسرحيات الموسيقية إلخ نجد أن الكثير من هذه

الدراسات لم تدور حول مواجهة وجود المسرح والدعوة إلى إيقاظ الجماهير. فالصراع ما بين الشعبية والابتذال. والترفيهية. والسعى إلى الترفيه والتجارية. هى ما دفعت بقوة وجعلت الموضوعات المسرحية والوعى المسرحى وأشكال المسارح وجوانب أخرى عديدة تحدث هذا التحول الكبير. بل إنها كانت لتمثل التحول والتغير الحادث فى عصر التسعينسات فى وظائف وأدوار المسرح فى ذلك الحين. حيث تعددت وكثرت المعايير والمقومات المشكلة للإبداع المسرحى والقروض المسرحية. وانطلقت لتطور فى جوانب متعددة. بل كثرت وتعدت كذلك المنافسات ليصبح كل ذلك سبيلاً نحو تعدد الوظائف وجوانب التذوق الجمالى للإبداع المسرحى، وخلال مسيرة التطور المتعددة كانت الجوانب الإيجابية والموضوعية للإبداع المسرحى تبدو الآخر ويستكمل أى جانب ما ينقصه من الجانب الآخر. وخلال مرحلة التطوير والمنافسة. فقد أحرزت الابداعات المسرحية اتجاه جمالى جديد تشكل خفية من ترسيخ الأسس المسرحية للإبداعات المسرحية تحت درجة معينة. إلا أن الاتجاه الجمالي هذا لم يكن واضحًا بصورة كبيرة ومازال فى قيد التأكيد والرسوخ والتعمق إلا أن النقاط المفتاحية تتمثل فى إقرار الموضوعية الإبداعية بعمق كبير ونطاق واسع وقدرة شديدة من خلال الآراء والأفكار الخاصة بتذوق الجمال وآلية الإبداع والبناء الشخصى للمبدع.

و"مسرحيات الموضة" التى نراها أمام أعيينا دائمًا ما تستغل الترفيه البسيط السهل والإثارة الجديدة والغريبة كعلامات أساسية، كتجديد لتشكل مجموعات الجماهير والتى أيضًا ما تحمل مثل هذه الآراء للتمتع والاستمتاع لتذهب إلى المسارح ودار العرض المسرحى. ولم يكن هؤلاء المشاهدين والجماهير تتصور أو

لم يكن في حسابهم أن مضمون الفنون المسرحية يبتعد كثيرًا عن هذه الأشياء فبالاضافة إلى البساطة والجديد الغريب فإن الابداع والفنون المسرحية يمكن أن تجعل الناس تشعر بالمشاعر والأحاسيس المؤاثرة القوية. بل إنها تجعل الإنسان يتلذذ بالفكر العميق. وتجعل المشاهد يدرك مصيره ويتبع روحه بل إنها أيضًا تجعل الإنسان يتزلزل ويهتز بشدة تأثرًا بمشاعر المسئولية الاجتماعية ومؤثرات الحياة وكل ما تثيره من آثار الحماسة، وأحيانًا كثيرة ما يكون اللهو والترفيه والإثاره الجماهيرية التى تجلبها الفنون المسرحية للجماهير فى حاجة شديدة إلى أن تكون الجماهير بمشاعرها وهدوء اعضابها دون اندفاع أو تدعور ولا يكون سعيًا وراء نجاحات سريعة ومنافع عاجلة ذلك حتي تستطيع وأن تحصل وتناول هذه الترفيه والإثارة.

والصين فى فترة التحول كانت الثقافة تواجه نقصًا واضحًا للدور الاجتماعى لها. فقد تكسرت الثقافة القديمة التقليدية فحطمت تمامًا. أما الثقافات الجديدة مازالت فى مرحلة البناء وهو ما أدى إلى التطور المزدهر.

وفى الغرب فيما بعد الحداثة. نجد أن هناك مواجهة لانتشار على نطاق واسع للثقافة الجماهيرية. حيث يحاول البعض استخدام التذوق الجمالى ليحل محل نظام القيمة الاجتماعية القديمة. معتقدًا أن التذوق الجمالى للفنون يمكن أن يشكل المصدر الأساسى لاتجاهات التقويم في المجتمع أنه لابد من الاهتمام بالثقافة لإنها لابد أن تنهض وتعود من جديد النهضة القوية للثقافة وهناك من يرى أن تهتم الثقافة وما تواجه من معوقات ليسيرا معًا فى أمان.

وإذا كان الفن يمثل نوعًا من الأيديولوجيات فإن المهارات تختلف كثيرًا ما بين الفن والعلوم. فإن الفن غالبًا وإلى الأبد لا يمكن له أن يكشف حقيقة الوجود الموضوعى. وهذا ما يمثل الدليل الدامغ الذى وجد وتأكد منذ القدم وإلى الآن فى داخل الصين وخارجها على ما يمثله الابداع الفنى. ولكن الفن يتحلى بوظائف تعبيرية مع الوظائف المشاعرية أيضًا وهى ما تكفى لتجعل الإنسان يجسد الوجود الحقيقى للحقيقة والواقع. وفى الوقت نفسه فإن الوظائف التعبيرية والوظائف المشاعرية للفنون لا يمكن أن تمثل جميع وكل الوظائف والقدرات الخاصة بالفنون، فالفن مازال يسعى بوسيلة مختلفة عن التقنية العالمية والتكنولوجيا واسلوب مختلف ليكشف الحقيقة ليكشف بعض من الأشياء الجديدة. ولكن فى الوقت نفسه الذى يكتشف فيها هذه الأشياء كان هناك تفحص وتمرس لبعض الأشياء التى وجدت وتواجدت مبكرًا من قبل. ولذلك يمكن وأن يكون الفن مبتادلاً وتبادلاً للخبرات إلا أنه أيضًا فى الوقت نفسه يمثل محاسبة للنفس أيضًا.

أما المشكلة الأساسية التى تسعى الشروح والأفكار التحليلية لفلسفة تيادامور فى حلها فهى تتمثل فى مشكلة معرفة الحقيقة. حيث يرى أن الفن نوع من المعرفة، وفى داخل الفن تتواجد الحقيقة. إلا أنه يمثل الحقيقة التى من الصعب على العلم وأن يتبعها فحقيقة الفن تتحلى بمغزى نظرية فى طبيعة الوجود الانطولوجيا اما الهدف من عمل الفيلسوف تيادامور بدراسة التحليل فكان هو السعى إلى إقامة وتأسيس زسلوب تحليلى يقوم على التجارب بعيدًا عن الطرق العلمية. فهو يعتقد أن حقيقة العلم قد لا تناسب وتتلائم بصوره عامة، حيث إنها لا تستيطع أن تحل المشاكل الاساسية التى تواجه حياة الإنسان. أما فى العديد من الأساليب والطرق. الغير علمية والأساليب غير العلمية كالفلسفة والفنون

والتاريخ واللغة. فإنها فى داخل مضمونها يتواجد بها الحقيقة أما أسلوب التحليلى والشرحى فيتمثل فى دراسة هذه الأشياء التى لا يمكن أن تستخدم الطرق العلمية لإثبات وتأكيد حقيقتها من خلال الطرق التجريبية وقد أشار قائلاً " ألا يمكن أن يكون هناك معرفة حقيقية للفنون؟ ومن المؤكد أن هذه الحقيقة تتطلب بلا شك متطالبات مختلفة تمامًا عما يتطلبه العلم، وهى أيضًا لا تنتمى إلى تلك المتطلبات التى يتطلبها العلم. ولذلك فإن مهمة التذوق الجمالى لا يمكن إلا أن تكون إلا أسلوبًا معرفيًا لنوع خاص تؤكده التجارب الفنية؟ وإن هذا الأسلوب المعرفى يختلف تمامًا عن الدالة النهائية التى تقدمها للعلوم. حيث إن العلوم تنطلق من هذه الدالة المعرفية لتقوم بتأسيس معرفة مشاعرية للطبيعة أو تجاه الطبيعة. وهى أيضًا لاتتشابه تمامًا مع المعرفة الطبيعية للأخلاقيات بل فى جميع الأخلاقيات. بل إنها عادة ما تتخلف مع كل وكافة مفاهيم المعرفة. ولكنها في الحقيقة تمثل نوعًا من المعرفة التى توصل إلى الحقيقة. ألا يكون الأمر كذلك؟

أما فيما يتعلق بالتمتع والاستمتاع بالفن فإن مغزى الفن لا يمكن خلال النص بل إنه يظهر جليًا ويتشكل من تجميع النص. والمهمة الأساسية لمتعة الفنون فإنها تتمثل في الانطلاق من زاوية "ماضى وحاضر الأعمال الأدبية ومشاركتها وصولاً إلى إبداع العمل الأدبى وهى شرح وتوضيح كما أنها تمثل إغلاقًا للفجوة الموجودة بين عالمنا والعالم الذى يظهر بالنص. ولذلك يمكن الوصول إلى "امتزاج مجال الرؤية" وعندما يتواجه مع الأعمال الفنية. فإننا يمكننا التوصل من خلالها إلى الحقيقة التى تمثل كذلك الحقيقة المتعلقة بالعالم الخاص بنا. والفن يجعلنا نبدأ رحلة أو طريقًا وهذا الطريق لا يقودنا للمرور نحو العالم الخارجى بل إنه يسير

بنا فى طريق خاص بنا وذلك بسبب أننا بأنفسنا نمثل أيضًا نصًا يحتاج تمامًا إلى العرض والشرح ويحتاج أيضًا إلى تجاوز.

والمسرح يمثل واحدًا من كافة أنواع الفنون والأشكال الفنية والذى يتحلى بالقدر الأكبر من الشمولية والتعبيرية ولذلك فإنه يتميز بقوة خاصية تأمل النفس والتواصل مع الذات، فالمسرح يغذينا بأشياء غير مرئية، وهذه هى ما تبدعه وتخترعه المسرحيات والتى من خلالها نستطيع أن تحصل علي الحقيقة من خلال تمتعنا واستمتاعنا بالمسرح. وهى أيضًا تمثل المغزى الحقيقى والنهائى لوجود المسرح.

وواحدة من وظائف المسرح هى استمرارية تأكيد موضع ومكانة الخرافات الأسطورية والأديان فى الثقافة. وبحيث يمكن أن تحل محلهم بعد التضخم والتزايد الضخم والتزايد الضخم للأيدلوجيات التقليدية ونظم التقييم التى تتضمن الخرافات الأسطورية والأديان فى داخلها. والتى تجعل نظم القيمة الاجتماعية والتقليد تتغير لتظهر حياة حيوية جديدة. ولذلك تكبح وتمنع عدم وجود الجذور لنا فى هذه الثقافات وعلى ذلك فإن المسرح يحتاج إلى الجماهير وكذلك الجماهير أيضًا تحتاج تمامًا إلى المسرح.

ويعتبر تحقيق المعرفة المتكاملة الشاملة للعناصر الأساسية من اشتقاق المستوى الجزئى للذرة هى أكثر وأهم الإنجازات المتقدمة لعلم الأحياء فى القرن العشرين. ومثل هذه المعرفة كان لها التأثير البعيد والعميق والذى يصعب تقديره فى تطوير وتنمية مجالات عديدة كالطب والزراعة والصناعة والإنتاج وكذلك الإنسانيات كالسياسة والاقتصاد والاجتماع. ومن وجهة نظر علم الأحياء يتوقع العلماء أن يكون القرن الحادى والعشرين هو قرن علم الأحياء.

وتماشيًا مع تطور وتنمية التكنولوجيا والعلوم تسعى البشرية الآن فى استغلال وجهات النظر التى لم تكن موجودة فيما مضى لتتفحص وتقيم تلك الذات البشرية لكل المخلوقات. بل الأكثر فى ذلك هوالتحليل الدقيق والعميق للاستمتاع بسحر وتعقيدات هذه الذات البشرية.

للبحث عن الجينات التى لها علاقة بالمرض وتجرى دراسة متعمقة لاسباب وجود هذه الجينات ونموها فى البشرية وتحليل وتقييم للدور الذى تلعبه هذه الجينات فى تقدم حالتها ومرحلة اكتشاف هذا المرض. ثم تجرى دراسة للمواد الدوائية لهذه العناصر. لتكتشف وتنتج الدواء لهذه الأمراض. كل هذا اعتماداً على تطور علم الجينات الوراثية كعلاقة مضيئة لثورة العلوم البشرية وثورة الإنتاج التى تسير الآن نحو التطور المزدهر.

والمغزى الحقيقى لعلوم الحياة يكمن فى القدرة على كشف أسرار الإنسان وكشف تعقيدات الذات البشرية وهى بذلك تتشابه تمامًا فى جوانب عديدة من الفنون المسرحية التي تمثل تلك الفنون التى تكشف الثراء والتعقيدات فى الذات البشرية من زوايا عديدة.

فالدراسات الفنية تجرى على الإنسان، وعلى الرغم من اختلاف الطرق والوسائل التى تستخدمها العلوم الطبيعة فى دراسة الإنسان معها. إلا أن هدف كل منهما هو هدف واحد إلا وهو الوصول إلى المعرفة الأعمق والأدق للإنسان لاستكمال الصورة الرائعة والمتطورة للبشرية.

ومن ثم، فإننا إذ فكرنا فى التواصل مع المغزى النهائى لوجود الفنون المسرحية . فإن الشعور والتجسيد الذي يحققه المسرح من خلال كشف المخلوقات والأشياء

غير المرئية مثل الحقيقة. قد يتطلب عوامل وجوانب كثيرة ومتعددة. أهم وأكثر هذه العوالم يتمثل في نقطتين. أولاً انطلاقًا من طبيعة المسرح يمكن القول إنه لابد وأن نبدع حبكات مسرحية تستطيع وتتمكن من هز وتحريك النفس الإنسانية بقوة. حيث أن الحبكات المسرحية هى السمة الأساسية للفنون المسرحية. فإنه لا يمكن أن نكشف بشكل مؤثر وفعال لتعقيدات وثراء النفس الإنسانية الكامن خلال الحبكات المسرحية الثرية والمفعمة بالتوتر والصراع. وثانيا ولابد وأن نبدع ثراء فى التوتر بالمشاعر (توتر المشاعر) وذلك حتى نستطيع ان نهز ونحرك الحبكات المسرحية للذات البشرية. وهو ما يتطلب أيضًا الجهد الحثيث والمشترك للجمع ما بين موضوعية الإبداع وموضوعية المتعة أو التمتع والاستمتاع. وهو ما يتطلب الارتفاع والرقى بعناصر موضوعية الإبداع وموضوعية المتعة. وحيث يتطلب أيضًا مناخًا ثقافيًا طيبًا راقيًا. وفى الوقت نفسه يتطلب وأن نواجه وجود المسرحيات غير المناسبة ونظم الإدارة المتطورة مع تحريك الآلية بوجه جديد للاصلاح.

الخاتمة

لقد تمت مناقشة أطروحة الدكتوراه الخاصة بى فى ٢٠ يونيو من عام ٢٠٠١ بعنون "دراسات حول المسرح الصينى فى التسعينيات" وتشكلت لجنة مناقشة الرسالة من الباحث خاشى لاى (مركز دراسات الأدب بأكاديمية العلوم الاجتماعية الصينية) والأستاذ الدكتور خوانج خوى لين (كلية الفنون والإعلام بجامعة المعلمين ببكين) والباحث جو شيانغ (إدارة بحث الإبداع باتحاد الكتاب بالصين) والأستاذ الدكتور دينغ تاو (كلية المسرح المركزى) والأستاذ الدكتور خوانج واى روه (كلية المسرح المركزى).

وقد أشادت اللجنة وأعضاء لجنة المناقشة برسالة الدكتوراه وقدمت فى الوقت نفسه اقترحًا بالأمل فى مواصلة البحث والدراسة المتقدمة فى هذا المجال وكذلك اقترحت اللجنة سرعة إصدار الرسالة فى كتاب لكى يقدم ويدعم الدور القيادى لتطوير المسرح المعاصر والبناء الثقافى للمسرحية الصينية.

أما النسخة الموجودة الآن فى أيدى القراء من هذا الكتاب فهى نتاج الجهد الحثيث للعمل الجاد طوال عام أو أكثر من المناقشة استخدمت فى هذه الفترة كل الوقت المتاح بعد العمل. وعلى أساس هذا البحث والدراسة قمت بالتعديلات والإصلاحات واافت بعض الأجراء للمحتوى وللمضمون الخاص بالدراسة. كما أدخلت على الدراسة بعض المعارف الجديدة وبعض الآراء الجديدة بعد مناقشتها بصوره متكاملة. فى نهاية الكتاب أضفت ملحقًا خاصًا "ذكريات مبسطة لتطور المسرح الصينى المعاصر) وهذا الملحق سيعود بالفائدة على القراء للاستفادة من المنبع الاساسى لتطور المسرح الصينى المعاصر وتفهمه الكامل.

وقد بذلت جهدًا كبيرًا لتقديم شيئ متميز حول نقد ودراسات فكرية للمسرح الصينى المعاصر والذى يمثل السعى الحقيقى والصادق لهذا الكتاب. والذى يمكن أن يمثل قطعة من الأحجار الكريمة وكلى أمل فى أن يكون هذا الكتاب مرجعًا هامًا متقدمًا للباحثين والمتخصصين فى دراسة وابحاث المسرح الصينى المعاصر، وأيضًا كلى أمل فى أن يكون هذا الكتاب قيمة مساعدة للباحثين والمتخصصين فى المستقبل (الجدد) فى اكتشاف بعض الاراء الفكرية والمشاكل العلمية للمسرح الصينى المعاصر داخل هذا الكتاب.

وارتباطى بالمسرح بدءًا من تخرجى من الجامعة في عام ١٩٨٧. ولحسن حظى أنه خلال دراساتى وأبحاثى بعد ذلك الوقت جاءت مصادفتى للعديد من الأساتذة الممتازين من بينهم استاذى المشرف على رسالة الماجستير زوالاى. والسيد تى يونج تشن ومشرف رسالة الدكتوراه السيد تان باى شين.

والسيد زوالاى (١٩٣٢ - ١٩٩٧) هو واحد من أشهر مؤرخى المسرح فى الصين حيث قدم الكثير والكثير من الاسهامات العلمية فى مجال تاريخ المسرح الصينى الحديث والمعاصر وله العديد من الإبداعات القيمة.

والسيد زوالاى كان يعاملنى كابنه تمامًا. وخلال فترة الدراسة والبحث بالإضافة إلى أنه يعلمنى بمهمة وقدرة لا تعرف التعب فقد قدمنى للعديد والعديد من أشهر الأساتذة. وبعد تخرجى وتعيينى للعمل معه واصل الأستاذ مساعداته واهتمامه الشديد وتوجيهاته القيمة والمستمدة لمدة طويلة. وقبل رحيله أوصى عائلته بأن يقموا بإهدائى جميع وكل الكتب والابحاث والمؤلفات المتعلقة بالمسرح الصينى لديه. أما الأمر المؤسف والمحزن هو أننى لم أستطع أن أفى لهذا العالم الكبير حقه وفضله علىّ.

أما السيد تان باى شين فهو واحد من أبرز علماء نظريات المسرح المشهورين وباحث ذو تأثير واسع. ودراساته في نظريات المسرح دائمًا وفى كثير من الأحيان ما ترتبط ارتباط وثيقًا بواقيعة وحقيقة الإبداع. لذلك فلا نبالى إن كانت الدراسات الخاصة بأسلوب ودراسات المسرح الصينى فى الفترة الجديدة وأفكاره وآرادئه المتمثلة فى "نظرية علم الإنسان" أو دراسات الإبداع الجديدة "لنظرية الحال" التى واصل دراساته بشجاعة وجهد كبير على الأسس التى وضعها المؤلفون القدامى. فكل هذه الدراسات قد حققت الأثر الضخم والعميق فى الإبداعات المسرحية فى الصين. وفى الوقت نفسه قد حققت هذه الأعمال والدراسات له المكانة والسمعة الطيبة على المستوى العالمى. وبالإضافة إلى عمله كأستاذ بأكاديمية الفنون المسرحية المركزية فى الصين. قد عمل سيادته كأستاذ بجامعات بكين. للمعلمين وجامعة الهندسة ببكين ومعهد الإذاعة ببكين وجامعة ودخان وبجامعة الصناعة والعديد من المعاهد العليا. اما امكانية ملازمة الأستاذ والتعامل معه والتعلم منه فإن ذلك الأمر يمثل أمرًا يشعر فى بالفخر والسرور، وخلال فترة الدراسة معه. جاءت توجيهات وإرشادات الأستاذ فى جهد واجتهاد ومتطلباته صارمة وشديدة كما قادنى للمشاركة فى الكثير والكثير من الدراسات والمناقشات حول موضوعات كثيرة بل ويجعلنى فى كل مرة أفكر باستقلالية وآرائي مستقلة ومتميزة وهذا ما جعلنى اربح ربحًا لا بأس به. أما فى مرحلة كتابة البحث فمنذ تأكيد وتحديد موضوع البحث وتحديد شكل الخطة الأولية للبحث ونهاية بتصحيح البحث كاملاً كل هذه المراحل كانت توجيهات وإشراف الأستاذ تان بصورة إيجابية وبجهد حثيث. وبعد تصحيح المسودة الأولى للكتاب قام الأستاذ بقراءة المسودة بصورة متكاملة بل وقدم الكتاب فى مقدمة متميزة. وهنا لابد وأن أتقدم بجزيل الشكر والاحترام الصادق من أعماق قلبى إلى أستاذى الكبير تان باى شين.

هذا بالإضافة إلى ما قدمه كل من السادة تشنغ دارين وسوقوارونج (١٩٣٤ - ٢٠٠٠) ودينغ تاو وكانج خونج شين وجاو تشوان تيا ومينغ كان شو ودونج باوتشن فى رداستى وتوجيهاتهم وإرشادتهم لى فى العمل والدراسة والحياة ومجالات عديدة أخرى وكذلك أقدم شكرى على اهتمامهم بى ومساعدتهم لى. كل هذه الأشياء لا يمكن لى أن انساهم جميعًا مدى الحياة وإلى الأبد.

وهذا الكتاب يمثل الكتاب الرابع الذى تم إصداره فى خلال عشر سنوات وخلال فترة الدراسة المتوترة وقعت زوجتى لوجيان ذى فى رعاية البيت والاهتمام بتعليم الابن وقدمت المجهود الكبير، مما جعلنى لا أتحول عن الدراسة والعلم والتمتع بمشاعرها الفياضة.

حيث إنها كانت تمثل فى أوقات كثيرة المشعل الذى يضىء لى حياتى ومسيرتى. وهنا لا يمكننى إلا وأن أتقدم لها بجزيل الشكر والعرفان!

أما زملائى الزوجان شيابو ويانج لينغ فقد قدما لى التفرغ والمساعدة فى أثناء فترة كتابة المسودة الأولى لهذا الكتاب. وكذلك قدم الباحث بانج شوراو العالم الشهير بأكاديمية الفنون الصينية. والأستاذ الدكتور خوانج مين جو الأستاذ بجامعة فويجيان للمعلمين (جامعة المعلمين بفوجيان) التزكية والترشيح لدور النشر لإصدار هذا الكتاب وكذلك للسيد خوانج خوى مين بدار نشر الموسيقى بشنغهاى وكذلك أقدم شكرى وتقديرى للسيد رين بينغ رئيس دار نشر جامعة شانش للمعلمين لدفعهم لى ومساعدتهم القيمة والحب والتقدير لهم جميعًا. وكانت مرحلة تصحيح وتفتيح الكتاب قد ازدات سرعة لمجهودتهم معى. وشكرى وتقديرى أيضًا للزوجان سوق تيانج نينغ وتشنغ تيجيا واللذين قاما بتصميم

غلاف المسودة الأولى والشكل الداخلى للكتاب وكذلك السيد تسانغ يى رئيس دار نشر كلية الإذاعة ببيكن والذى رحب بصدق لإعداد هذا الكتاب ليكون ضمن سلسلة الكتاب التى تصدرها الدار بعنوان "سلسلة كتاب الفنون المسرحية فى الصين المعاصرة" وسوف يكون الكتاب ضمن كتب تعليم الإدارة والمسرح"، وكذلك شكرى وتقديرى الكبير للمساعدات الكبيرة للسيد رئيس التحرير ودين يى تشيون والمحرر الكبير السيد جينج شان مينغ فى إخراج وإصدار هذا الكتاب.

لين خاى بو - قرية ووى جون - ببكين

٢٠٠٢/٨/٢٦

المحتويات

دراسات حول المسرح الصيني في التسعينيات

رقم الإيداع ١٩٦٧٨/٢٠١٠
I.S.B.N.
978-977-704-319-9


Bibliotheca Alexandrina
0808011